

Filológiai KÖZLÖNY

LXVII. évfolyam

2021/1

IRODALMI BESZÉDMÓDOK ÉS POÉTIKÁK
Esettanulmányok a német és magyar nyelvű irodalmakból

BERNÁTH ÁRPÁD SZÜLETÉSNAPIJÁRA

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunkat **Bombitz Attila** és **Csúri Károly** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Bernáth Árpád köszöntése	5
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Hangnem – műalkotás – hatástörténet	7
OROSZ MAGDOLNA: Hibrid világok, (át)változások: variációk a fantasztikumra	21
MASÁT ANDRÁS: Önmegjelenítés és poétika. Andersen német nyelvű önarcképe: <i>Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung</i>	41
SZABÓ ERZSÉBET: Theodor Fontane <i>Effi Briest</i> című regénye a német realista esztétika tükrében	58
MIHÁLY CSILLA: A bábeli torony avagy <i>A város címere</i> . Irodalmi szöveg és történeti kontextus	70
HORVÁTH GÉZA: A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse <i>A pusztai farkas</i> című művében	82
HORVÁTH MÁRTA: Lehetőségérzék és morálkritika. Az esszéregény poétikája Robert Musilnál	98
RITZ SZILVIA: A humorérzék elvesztése, avagy a diktatúra nyelve Ödön von Horváth műveiben	110
CSÚRI KÁROLY: Wolfgang Borchert történeteinek szerkezetéről	121
SZENDI ZOLTÁN: Sorsminiatűrök gesztusmozzanatai Peter Bichsel rövidtörténeteiben	136
SZABÓ JUDIT: Az inkarnáció motívuma Albert Drach „ <i>O Catilina</i> ”. <i>Ein Lust- und Schaudertraum</i> című regényében	154
THOMKA BEÁTA: Regényciklus-poétikák. Kortárs modellek, komponálási elvek	168
BOMBITZ ATTILA: Pompásan vonulunk 2. B-oldalak, remixek és ritkaságok	190
Számunk szerzői	209

Bernáth Árpád köszöntése

Bernáth Árpád, a Magyar Tudományos Akadémia doktora, a Szegedi Tudományegyetem Német Irodalomtudományi Tanszékének professor emeritusa, nemzetközileg elismert tudós, a magyar germanisztika és általános irodalomtudomány egyik legjelentősebb képviselője, legeredetibb gondolkodója. Nevéhez fűződik az interpretációelmélet egyik új ágának, az irodalmi magyarázat elméletének és módszertanának kidolgozása és alkalmazása az 1960-as évek végétől. Kutatásaiban ugyan mindig támaszkodik a hagyományos és modern irodalomtudományok eredményeire, munkássága azonban sohasem korlátozódott már meglévő teóriák átvételére és adaptálására. Innovatív módon egy teljesen új és önálló elméletet alkotott, amely az irodalmi műveket „lehetséges világok” modell-reprezentációinak tekinti. Az elmélet koherens és konzisztens alapjainak megteremtésében a filozófiai háttér feltérképezése mellett döntő szerepet kapott az arisztotelészi *Poétika* szisztematikus újraértelmezése, a fikcionális szövegek ellentmondásos kezelésének kimutatása és feloldása a fregei szemantikában, továbbá a korábban kidolgozott motivikus és emblematiszmus ismétlések rendszerének beillesztése. A lehetséges világok elmélete olyan időszakban jött létre, amikor az irodalomelmélet saját tudományosságának megalapozását, valamint az irodalmi művek ’irodalomként’ történő recepcióját tartotta elsődleges céljának. Bernáth Árpád új irodalom- és interpretációelméleti közelítése kezdettől egyenértékű volt más vezető kortárs koncepciókkal, és sok tekintetben hozzájárult az európai és a német germanisztika általános elméleti-módszertani megújulásához. A kollégák és a tanítványok körében jól ismert Bernáth Árpád kivételes kreativitása: a kötetlen szakmai beszélgetésekben vagy rövid dolgozatokban, akár csak néhány oldalon kifejtett gondolatainak gazdagsága ma is sokszor könyvek eredményével ér fel, vagy éppen könyvek lehetőségét hordozza magában. Számos publikációja közül itt mindössze három olyan gyűjteményes kötetet említünk, melyek jó áttekintést adnak tudományos munkásságának különböző területeiről: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához* (Szeged, Ictus Kiadó 1998), *Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten* (Szeged, Grimm Verlag 2004) és *Művek által világosan. Tanulmányok az irodalomelmélet, a magyar és német irodalom köréből* (Budapest, Gondolat

Kiadó 2021). Bernáth Árpád személyében kivételes összhangot képez a nagyfokú problémaérzékenység, az elvont rendszeralkotó gondolkodás, valamint a különleges elemzőkészség, az irodalmiság kívülállók számára láthatatlan finomstruktúráinak megsejtése és a megsejtések felülvizsgálható, módszeres feltárásának és strukturálásának képessége. Harmonikus összhatásuk meggyőző példája Heinrich Böll regényeinek magyarázata is. Bernáth Árpád a nemzetközi Böll-szakirodalomban egyedülálló módon, egy olyan formalizált cselekménymodellt mutat be tanulmányaiban, amelyre mint egységes magyarázatra valamennyi Böll-regény szövegvilága visszavezethető. Munkássága elismeréseként felkérték a kölni kritikai Böll-életműkiadás szerkesztőjének. A Böll-művek vizsgálata végigkíséri Bernáth Árpád egész tudományos életútját, maga az író, akinek még ismeretlenül küldte el első elemzéseit, egyik legjobb értelmezőjének tartotta, és ajánlást adott számára az Alexander von Humboldt kutatói ösztöndíj elnyeréséhez. Böll mellett azonban más elemzések egész sora is igazolja a Bernáth-féle lehetséges világok irodalomszemléletének eredményességét és változatlan érvényességét. Többek között olyan neves német, osztrák és magyar szerzők műveinek magyarázata, mint Goethe, Schiller, Wieland, E. T. A. Hoffmann, Broch és Bobrowski, vagy Kassák, Babits, Weöres, Nadas és Esterházy.

Bernáth Árpád kiemelkedő tudományos és iskolateremtő munkásságát, valamint kulturaközvetítő szerepét számos kitüntetéssel ismerte el a német és a magyar állam, így az Apáczai Csere János-díjjal (1997), a Német Szövetségi Köztársaság Érdemrendjének 1. osztályú Érdemkeresztjével (2001), a Magyar Köztársasági Érdemrend tisztikeresztjével (2010), megosztott Akadémiai Díjjal (2012), a Szegedért Alapítvány tudományos díjával (2012) és az Eötvös József-koszorúval (2015).

Isten éltesse, Árpád! További sikeres alkotói munkát és jó egészséget kívánnak

Szerzők és a Szerkesztők

Hangnem – műalkotás – hatástörténet

We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. (T. S. ELIOT: *Tradition and the Individual Talent*)

A modernség legnagyobbjai közül talán senki nem illette olyan éles elméjű kritikával Rilke poétikáját, mint éppen Gottfried Benn, nem sokkal a *Statische Gedichte* megjelenése után. A „mint” („Wie”) a költeményben – írja Benn 1951-ben –

[m]indig törés a vízióban, használatba vesz, összehasonlít, nem primer odaállítás/elénk helyezés. De itt is közbe kell vetnem, vannak nagyszerű költemények MINT-tel [...] nos, jó, Rilke képes volt rá, de elvként itt ahhoz tarthatják Magukat, hogy egy MINT mindig az elbeszélőinek, a tárca- vagy traktátus-szerűnek a betörése a lírába, a nyelvi feszültség csökkenése, a teremtő transzformáció gyöngesége (BENN 1962, 504, ford. K. Sz. E.).

Miközben poetológiai írásaiban Benn minden nagyrabecsülése ellenére talán még annál is jobban elhatárolódik Rilkétől, mint amennyire Georgétól szokott, legnagyobb verseinek némelyike olyan szoros és intenzív hatástörténeti kapcsolatba¹ lép Rilke költeményeivel, hogy úgyszólván maga az a „materiális” időbeliség kerül az olvasási tapasztalat előterébe, amely a kettejük alapvetően különböző poétikája közti dialógusban kel életre. Az eredetien saját ritmus- és hangzáskarakter² ellenére a századforduló olyan technikái, motívumai, formulái, alakzatai és rekvizítu-

¹ Nemrég annak is megjelentek filológiai jelzései, hogy már az 1912-es *Morgue und andere Gedichte* olyan szövegei is nyilvánvaló tematikai és motívikus rokonságba hozhatók a *Neue Gedichte* (1907) bizonyos jellemző darabjaival, mint például a *Morgue* vagy a *Leichen-Wäsche*. Lásd HORFMANN 2019, 131.

² Ez a félreismerhetetlen beszédmód és nyelvi vonalvezetés (a versmértéktől a hangzásig) éppoly idegen Georgétól, mint Rilkétől is, s bár jól ismert motívumaik (*Flur*, *Sommer* stb.) beépülnek a kompozíció vázázatába, olyan melosz teszi őket a hangzó befogadásban hozzáférhetővé, amely már nem klasszikus-modern hangnemben „beszélteti” őket.

mai is alakító erővel lépnek be például a *Du mußt dir alles geben* (1929) kompozíciójába, amelyek itt ugyan – Georgétól Rilkéig – a maguk érezhető idegenségében és másságában formálják a költeményt, a modern költészet történetében ugyanakkor egészen az 1960-as évekig hagyományképző kisugárzással hatottak tovább. Nem lehet ugyanis nem észrevenni, hogy már maga a nyitó strófa is *megváltozott módon* foglal át magába olyan motívumokat és formulákat, amelyek vagy más, ismert versekből származnak, vagy olyan tonalitás-hatásokat hívnak elő, amelyek a nyelvművészeti tekintetben főleg George és Hofmannsthal uralta³ századfordulós művészeti idiómához tartoznak:

Gib in dein Glück, dein Sterben,
Traum und Ahnen getauscht,
 diese **Stunde**, ihr Werben
 ist so doldenverrauscht,
 Sichel und **Sommer**male
 aus den **Fluren** gelenkt,
 Krüge und Wasserschale
süß und müde gesenkt.

Itt nem egyszerűen arról van szó, hogy már maga a cím is evidens szemantikai és akusztikai közelségben áll az *Archaischer Torso Apollos*⁴ azonos szótagszámú zárósorával. Arról is, sőt, elsősorban arról, hogy az egész költemény dikcionális alakzatán is olyan költészettörténeti komponensek hagynak nyomot, amelyek – a szokatlan szóösszetételektől⁵ és az ünnepélyesen középmedly hangfekvéstől az inkább statikus-nominális (főként szubsztantívuszos) szintaxison át az alternáló jambikus ritmusig – olyan nyelvi duktusra hangolják át a klasszikus-modern hangulatlira elégikus beszéd-dallamát, amely éppen ezen a költészettörténeti komplexitáson keresztül segíti hozzá a verset a maga eredeti és összetéveszthetetlen értelemalakjához. Mindenekelőtt tehát az ilyen felismerhető módon át-funkcionált konfigurációkból adódik az az olvasási tapasztalat, hogy a költemény primer nyelvi alakjában George jelzőtlenített, Rilke pedig hasonlatszegény formában, úgyiszlólván a verssel *együtt-beszélve* működnek közre egy teljességgel új, késő modern versnyelvtan arculatának (ki)alakulásában. Éspedig egy olyan grammatika létrejöttében, amelyet „és”- és „mint”-szerkezetek helyett egyöntetűen aszindettonok uralnak, de úgy, hogy az izolált szavak (főnevek, partícipiümok) – miközben alakilag egyértelműen távol vannak tartva egymástól – egy-

³ Lásd főként a *Der Teppich des Lebens* (1900) motívumait vagy a *Blätter für die Kunst* tercináinak hangnemi sajátosságait.

⁴ „Du mußt dein Leben ändern.”

⁵ „doldenverrauscht”, „wogengeblendet” stb.

mást kölcsönösen előhíva és átfedve mehetnek vagy olvadhatnak át egymásba.⁶ Ugyanakkor ennek az új versnyelvtannak a technikái, melyek a konjunkciók és vonatkoztatások erős korlátozásával – mint példaérvénnyel éppen az *Immer schweiger*ben – még a frazémáknak (és az egész frazírozásnak) is elbizonytalanítják a jelentésképző potenciálját, a legtöbb esetben mégsem maradéktalanul mentesek a századforduló poétikai rekvizitumaitól. Mert még ha töredékes benyomások formájában is, a szöveg több részletében is további ismert Rilke- (és részben George-, sőt, nyomokban Trakl-) versek válnak „hallhatóvá”. A *Herbsttagtól*⁷

⁶ Jellegzetesen például a *Spät im Jahre* (1936) című versben:

Keiner trug an deinen Losen,
keiner frug, ob es gerät-
Saum von Wunden, Saum von Rosen-
weite Blicke, sommerspät.

Dich verstreut und dich gebunden,
dich verhüllt und dich entblößt-
Saum von Rosen, Saum von Wunden-
letzte Blicke, selbsterlöst.

7

Du mußt dir alles geben:

Gib in dein Glück, dein Sterben,
Traum und Ahnen getauscht,
diese Stunde, ihr Werben
ist so doldenverrauscht,
Sichel und **Sommermale**
aus den **Fluren** gelenkt,
Krüge und Wasserschale
süß und müde gesenkt.

5. versszak:
tief in Schwärmen Sphingiden
führen die **Schatten** her.

6. versszak:
gib dir das **letzte** Glück,
(...)
und in dein **letztes** Gesicht
steigen Boten hernieder

egészen a *Kalckreuth-Requiem*⁸ feltűnnek olyan motívumok, frazémák, topozok és szókapcsolatok, amelyek a századforduló költészetének kelléktárából⁹ származnak.

Lényegében csak ebben a látószögben válik láthatóvá, miként illesztik be a szöveg belső időszerkezetének történései Benn versét – még a *Statische Gedichte* előtt – a nagyjából 1918 és 1936/37 közti költészettörténeti periódusba. Ami ugyanis itt a leghatározottabb nyomatékkal tűnik elénk, az az a szembetűnő státuszváltozás, amely immár egyfajta *temporalis keletkezétségként* teszi csak hozzáférhetővé az önmagában nyugvó és önmagára visszavonatkozó műalkotás tapasztalatát. A lírának ezt a késő modern költészeti paradigmák felé forduló távolodását a századelőtől legmeggyőzőbben talán éppen az új típusú, szemantikailag kifejezetten stabilizálhatatlan szintaxist különleges hangzás-telítettséggel társító *Immer schweigender* (1930) viszi színre. Itt tűnik elénk talán a legtisztábban ama folyamat egyik legemlékezetesebb állomása, melynek során az önmagának-elégséges műalkotás statikus önmagában állásának elve majd a *létrejöttség* tapasztalatára cserélődik. E korszakjelző költemény az itteni keretek között azonban azért nem tárgyalható,

Herbsttag:

Herr: es ist Zeit. Der **Sommer** war sehr groß.
Leg deinen **Schatten** auf die **Sonnenuhren**,
und auf den **Fluren** laß die Winde los.

Befiehl den **letzten** Früchten voll zu sein;
gieb ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die **letzte Süße** in den schweren Wein.

⁸ Lásd például az arc (*Gesicht*) fontos motívumát, mint valami végsőt (*Letztes*) és befejezettet (*Beendetes*).

Benn:
und in dein **letztes Gesicht**
steigen Boten hernieder

Kalckreuth-Requiem:

wie eine Maske abreißt und uns rasend
Gesichter aufdeckt, deren Augen längst
uns lautlos durch verstellte Löcher anschauen:
dies ist **Gesicht** und wird sich **nicht verwandeln**:

⁹ Traum, Sommer, Flur, süß, müde, Rosen. Licht, Hain, Schatten. (álom, nyár, mező, fáradt, rózsák, fény, liget, árnyék stb.)

mert belső költészettörténeti kapcsolódásainak hálózata csak a stabilizálhatatlan grammatika nagyszámú jelentésmóduló impulzusának több poétikai szintre is kiterjedő vizsgálatával lehetséges. De a különféle módon feltartóztatott vagy meg is állított idő¹⁰ tekintetében is nyilvánvaló kapcsolatok mutatkoznak a nevezetes Rilke-féle *Herbsttag* és Benn *Wer allein ist* (1936) című költeménye között is, ahol nemcsak szintagmák és kulcsmotívumok („*Wer [jetzt] allein ist*”; „*Schatten*”, „*Vollendung*”), hangzanak egybe, hanem – a versmérték és a ritmus¹¹ tükörszerű megfordítása ellenére – még a hangzás-telítettség és a hangfekvés is felismerhetően emlékeztet egymásra.¹² Mindezek alapján akár azt is mondhatnánk, hogy a jelentős művek mint szövegek csaknem mindig egész pontosan tudják, mely korábbi nagy szövegekhez *képest* beszélnek, s melyekre *vonatkozóva* keletkeznek egyáltalán.

Hogy egy költészettörténeti korszakküszöb közelében milyen bonyolult összetettség jellemezheti a líra hatástörténeti alakulását, annak egyik legtanulságosabb példáját nálunk egy-egy paradigmatiszmaszerű Ady-, illetve Kosztolányi-vers különös, jelölt összekapcsolódásának esete szolgáltatja. Itt ugyanis annak lehetünk tanúi, hogy a magyar modernség harmincas évekbeli fordulátát kiteljesítő klasszikusok műveiben a jól megértettek hatástörténeti lehetőségeként miként váltak – meg-

10

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
(*Herbsttag*)

Ohne Rührung sieht er, wie die Erde
eine andere ward, als ihm begann,
nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde:
formstill sieht ihn die Vollendung an.
(*Wer allein ist*)

¹¹ A forma rilkei nyugodtságával Benn-nél zaklatott trochaikus ritmus áll szemben, amelyet külön erősít a hangsúlyos (hímrímes) kádenciák dominanciája is.

12

Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.
(*Herbsttag*)

Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,
immer steht er in der Bilder Flut,
ihrer Zeugung, ihrer Keimnis,
selbst die Schatten tragen ihre Glut.
(*Wer allein ist*)

lehetősen váratlanul s ennyiben az Ady-képet utólag lényegesen átrajzolva – valóra az Ady-líra 1912 és 1916 közötti fejleményei. Az erre irányuló vizsgálódás teljessége nélkül itt annyi állapítható meg, hogy nemcsak a korán Ady-hatás alá került Szabó Lőrincnél, de József Attilánál éppúgy határozott nyomai vannak e periódus – s részint a későbbi versek hasonló poétikai – újításai átvételének, mint a kései Kosztolányinál is. Mert ahogy ebben a temporális dialógusban a kései Ady nyúl vissza az 1909-es *Esti kérdés* szölamához („Mik a jelenek s mik a voltak / Mik jönnek az északi széllel, / Mi üt ránk ma és mi lesz holnap”¹³), ugyanúgy kapcsolódik vissza az *Egy álmai vagy a Tao Te King* kérdéshorizontja a *Száz hűségű hűségére*¹⁴. Az önlátás interszubjektív esztétizációja alighanem hasonló okokból bizonyul némelykor Ady-parafrázisnak a kései József Attilánál is: „Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon, / látom a szemem: rám nézel vele” (*Magány*). A motívum- és a rímtechnika tekintetében pedig főként Kosztolányinál bukkannak föl váratlanul Ady ekkori korszakából származó átvételek. A *Szeptemberi áhítat* nevezetes „aranypor”-motívuma ugyan még *Az Illés szekerén* szecessziójára utal vissza, az *Ének a Semmiről* szokatlan hármassríme (elejtem-elfelejtem-rejtem) viszont minden bizonnyal a *Nyugatban* megjelent *Nem feleltem magamnak* (1916) hangzásképletét eleveníti föl:

Bizony, lelkem,
Én az Életet *elejtem*,
Én magamat már *elrejttem*.

Ki nem „fejtem”:
Megint rossz szó. *Elfelejttem*,
Ezt és mindent. Nem feleltem
Magamnak.

Az a tény, hogy az affirmatív beszédet elutasító kései modernség klasszikus darabja jelölt intertextuális viszonyba lép Adynak ezzel a versével, az irodalomtudomány minden diszkurzív eszközénél hatásosabban támaszthatja alá azt a föltevésünket, hogy Ady 1911 után nem „külső” körülmények (a progresszió veresége, magán-

¹³ Ady Endre: *Kicsoda büntet bennünket?* (1917).

¹⁴

Ki száz alakban százszor volt szabad
S minden arcához öltött más mezet,
Éljen és csaljon titokba-veszetten,
Mert bárki másnál több és gazdagabb,
Mert csak a koldús egy és leplezetlen.
(Ady: *Száz hűségű hűség*, 1912)

életi válság stb.) hatására kezdett távolodni korai lírájának intonációs sémáitól. S talán nem is az allegóriák és szimbólumok megritkulása az igazán jellemző ebben a fordulatban, hanem annak nyelvi tapasztalata, hogy az önmagára visszareflektált szubjektivitás költészettörténetileg maga vált akadályává a szubjektum esztétikai önmegértésének. Bizonyosan nem véletlenül talál rá a kései modernség horizontlétesítő alkotása annak a vallomásköltészetnek a kérdésére, amely immár nemcsak a felelő költészet önreflexiójának hiányát tudatosította, hanem a szubjektum önkimondását célzó vallomástétel ellehetetlenülését is fölismerte. Az *Ének a Semmiről* ezért kapcsolódik már a nyitányán a *Nem feleltem magamnak* zárlatához, s írja mintegy másképpen tovább Ady versét. Tudatában van ugyanis annak, hogy a költészet történetében új horizontot teremtő szöveget mindig olyan hypotextus előzi meg, amely másképp artikulált választ adott az időközben új távlatba került s ezért már *nem ugyanazt kérdező* kérdésre:

Amit ma tartok, azt *elejtem*,
amit ma tudtam, *elfelejtem*,
az arcomat kezembe *rejtem*,
(...)

Ha félsz, a másvilágba írd át,
verd a halottak néma sírját,
tudd meg konok nyugalmuk írdát,
de nem felelnek, úgy felelnek
(...)

A *Nem feleltem magamnak* kérdésében foglalt hatástörténeti lehetőség pedig – jól szemlélítve minden irodalomtörténeti esemény utólagosságát – azért nem a vers születése idején vált valóra, mert csak az *Ének a Semmiről* ismerte föl benne az új önmegértés nyitott kérdésként továbbadott feltételeit. Azt nevezetesen, hogy saját kérdezőhorizontjának kialakítása nem az innovatív szándék szubjektivitásának önkényes döntésén, hanem annak a műveletnek a teljesítményén múlik, amely egy már létesült hagyomány beszédén méri és teszi próbára saját új tapasztalatát. Így érhetette el a klasszikus magyar modernség éppen ott a maga líratörténeti végpontját, ahol azért nyílt módja érvényesen együttformálni a késő modernség új horizontját, mert az önmegértéshez hozzásegítő kérdést tudott továbbadni annak.

Ismerünk ugyanakkor számos olyan viszonyvételt akárcsak az épp tárgyalt periódusból is, amely valami okból akár releváns kapcsolódásnak is tekinthető, mégsem bizonyult történésnek a fentebbi költészettörténeti értelemben. Vagyis mint nyilvánvaló kapcsolat megvan ugyan, filológiaiag „felnyomozhatók” a körülményei, de benne és általa poétikailag ott éppen nem történt irodalom. A Babits-on, Juhász Gyulán jól iskolázott Reményik Sándor 1936-os *Nem urad és királyod* című

verse pl. az intelmi költészet egy változatának parainézésisszerű dikciójában – lényegében Vörösmarty s részint a korai Arany (*A merengőbőz, Fiamnak*) hagyományvonalába állítva – készült a *Semmiért egészen* ellendarabjának.

Kicsi leány, hidd el nekem:
Nincs olyan férfi,
Aki egy lány tökéletes
Szerelmi szent-áldozását megéri.
S ha volna is: hogy követelheti,
Hogy megtagadd magad?
Te Lélek vagy: kiolthatatlan Fény,
Megsemmisíthetetlen külön-lény,
Isten-gondolta külön-gondolat.
S kötötten is szabad.
Szabad.

„Semmiért Egészen”??
Istenkísértő őrült akarat
Képzeltet csak el így, rabnőjeképpen.
S hiába úgyis:
Nem lehet egészen.
Megíratott, hogy: „Az egyén szabad
Érvényre hozni mind, mi benne van,
Csak egy parancs kötvén le: szeretet.”
De szeretni csak szabadon lehet.
Egyenlő méltósággal.
Külön világ, szemben külön világgal.
Az eggyéolvadásuk: csoda, ünnep.
De nincs embernek emberen hatalma.
És semmi sincsen, amit követelhet.

Azért, ha jönne modern Farao,
Ki lelked vágyik leigázni,
Az Isten képét benned megalázni
S gúlához követ hordani marasztal:
Pattanj vissza acélos daccal!

Kicsi leány, akárki lesz a párod:
Te önmagad vagy, és ő önmaga.
Együtt: Isten két iker-csillaga.

Kicsi leány, akárki lesz a párod:
Szegény, szánandó embertársad ő,
Nem urad és királyod.

Mivel az utóromantika szelíd pátoszának toposzai alapjaiban értik félre a Szabó Lőrinc-vers lényegi üzenetét, a beszédmód még a tematikus felszínen sem találkozik azzal az intimitás-mintával, amelynek az elutasítására felszólít. Az ellenbeszéd didaktikus (morális, ideologikus) hangvétele azonban nem azért véti el a találkozást a *Semmiért egészen*nel, mert ellentmond neki, hanem azért, mert olyasmivel száll vitába, amit a másik vers nem állít. A *Semmiért egészen* versbeszédének önmagát ellentéteken keresztül felépítő komplexitása poétikailag ugyanis nem azt állítja, ami a pusztá szemantikai felszínen „kiolvasható” belőle. Így azután – hiába használja Szabó Lőrinc lírájának több kulcsfogalmát/motívumát¹⁵ – a célba vett idegen szöveg *irodalmi olvasását* elmulasztó Reményik-vers sem azt érti meg, amit elutasít. Nemes morális szándéka ellenére azért marad pusztá „identitáspolitikai” eszmevers, mert a mondás nyelvművészeti fogyatékoságai következtében mindössze egy dolog „megverselésének” bizonyul. Retorikájában, ritmusképzésében és dallamrendjében ugyanis nem nyílik fel s így *nem is bizonyul megváltoztathatónak* a másik vers összetettebb jelentéspotenciálja. Enélkül a belső poétikai kapcsolódás nélkül pedig nem lehet belépni a poétikai párbeszédnek abba a hatástörténeti terébe, ahol valójában irodalom történik.

Míg a *Nem urad és királyod* tehát sem eredetivé, sem jelentőssé nem válik, egy későbbi és másfajta hatástörténeti találkozás eseményében annál inkább ilyennek bizonyul az 1947-es *Tücsökműzene Ezeregyéj* című darabja:

Hogy bármi voltál légyen, annyi se
kellett, hogy legyél: a hit gyönyöre
maga építi, amit ostromol.
S oly laza a lélek szövete, oly
vékony réteg az érző pillanat,
s ami – valóság? – rajta áthalad,
olyan kétes, és a jelen mögött
– vagy előtte – olyan nagy az örök,
oly tengerek a többi, az, amit
a szellem őriz és elevenít,
rajtad s máson, perc és anyag felett,
olyan úr az emlék s a képzelet,
hogy érzékeid eseményei,
a testi mámor tűnő tényei,

¹⁵ Akarat, világ, csoda, ünnep stb.

mellette mind csak koldús unalom:
 Ezeregyéj forog át agyadon,
 úgy húnynak-gyúlnak a csillagai,
 ahogy téged álmodik valaki.

Ezt az emlékezet, múlt, pillanat, öröklét, beszélő én, megszólított te, lélek, tapasztalat és érzékelés tematikus hálózataiban kiépülő verset – Babits tűnődő tempójának tartós folyamatszerűségéhez képest – olyan dinamikusan „pulzáló”, itt-ott még meg is szakított versgrammatika szervezi, melynek változékonyságát ugyan csupán két összetett mondattípusra korlátozódó szintaxis biztosítja, de olyan stabilizálhatatlan iránymozgásokkal, melyeknek köszönhetően az állandó előre- és visszavonatközlés rendje lehetetlenné teszi a jelentésképződés hagyományos értelemben vett lezárhatóságát.¹⁶ (Ennek egyik indirekt alátámaszthatóságáról maga a *Vers és valóság* számol be, amikor arra emlékeztet, hogy a nyomdai szedés során úgy veszett oda, helyreállíthatatlanul a vers egyik bizonyosan létezett sora, hogy eredeti helyén, „a testi mámor tűnő tényei”-sor előtt vagy után utóbb már lehetetlen felfedezni a hiányát.¹⁷)

Fontosabb azonban itt, hogy a beszéd címzettjét „voltál” és „legyél” közt elhelyező szöveg már a nyitányon előhívja a magyar modernség egyik legnagyobb önmegszólító versét, amely már a címében is hasonló köztes szituáltságra utal, s e szituáltságnak a kibontására épül („Hogy bármi voltál...” – Babits Mihály: *Csak posta voltál* [1932]). Tovább fokozza ezt a hasonlatosságot azután a kétfajta elhelyezettség olyan színrevitele, ahol mindkét megszólított nem uralható, elháríthatatlan és megfoghatatlan folyamat(ok)nak lesz alávetve – s helyzetük ezen ösztörténésbe való belefoglaltság révén emlékeztet egymásra:

Más voltál ott is! más táj, messzebb utak
 voltak még amik rajtad **áthuzódtak**
 s csak posta tudtál lenni és meder.
(Csak posta voltál)

S oly laza a lélek szövete, oly
 vékony réteg az érző pillanat,
 s ami – valóság? – rajta **áthalad**,
 olyan kétes, és a jelen mögött
 – vagy előtte – olyan nagy az örök
(Ezeregyéj)

¹⁶ Az előre- és visszautaló szintaktikai vonatkoztatások következtében a „rajtad s máson, perc és anyag felett” sor így például egyszerre „tere” annak, amit a szellem „őriz és elevenít”, de ugyanígy „uraltja” is az „emléknek” s a „képzletnek”.

¹⁷ Lásd SZABÓ 2001, 217.

Úgy is fogalmazhatnánk itt, hogy a nyitányt követően a tranzitáló történésbe való függő belefoglaltság motívumán (múlt, emlékezet) keresztül Babits verse már másodszor „történik bele” jelölt módon az 1947-ben megjelent, vegyes metrizáltságú *Ezeregyéj* szövegébe. Ám azon a ponton, ahol a legalább felerészt trochaikus sornyitású s csak aztán jambusokra váltó *Ezeregyéj*-ben azonos szótagszámmal egy másik Babits-vers tisztán jambikus sorának nagyon jellemző dallama¹⁸ hangzik fel, Szabó Lőrinc verse szemantikailag is elkanyarodik a *Csak posta voltál* belefoglaltsági szerkezetétől. Mert míg a megszólított Te Babitsnál nem veszíti el tárgyyszerűen elgondolható alakját és annak összetartott integritását, s a maga pontszerűségében („csupa nyom vagy”) marad belül a folyamatok tartományán, addig az *Ezeregyéj* olyan alakzatként hagyja hátra a megszólítottat, aki ugyan inkább már csak „előállítottja” a rajta uralkodó emlékezetnek, de belefoglaltságának szerkezetét olyan kölcsönös kétirányúság hatja át, amelynek viszonylagossága – a *Csak posta voltál*-l ellentétben – nem stabilizálódik a zárlatban. Szisztematikus költészettörténeti összefüggésben azért számít ez emlékezetes pillanatnak, mert egy önéletrajzi versciklus feltűnően arckölcsönzés nélküli darabjának aposztrofikus stabilizálhatatlanságán keresztül úgy erősíti meg a humán világbanlét 30-as évektől kibontakozó esztétikai tapasztalatát, hogy poétikailag számolja föl minden belső önmegnyilvánítás vallomáslírai beszédhelyzetét. Mert a kései modernség nyelvileg és poétikailag újraszituált lírai szubjektuma az állandó előre- és visszavonakoztatás jóvoltából itt úgy van (= a maga tükörszerű „láthatóságában”) egyszerre kívül és belül is az integráló történésen, mint a másik nagy, mintalétesítő vers, az *Eszmélet* (1934) zárlatának¹⁹ első személyű beszélője:

Ezeregyéj forog át agyadon,
úgy húnynak-gyúlnak a csillagai,
ahogy téged álmodik valaki.

¹⁸ „a testi mámor tűnő tényei” (*Ezeregyéj*)
„hol lángot apróz matt opáltükör” (*Esti kérdés*)

¹⁹

Vasútnál lakom. Erre sok
vonat jön-megy és el-elnézem,
hogy’ szállnak fényes ablakok
a lengedező szösz-sötétben.
Igy iramlanak örök éjben
kivilágított nappalok
s én állok minden fülke-fényben,
én könyöklök és hallgatok.

A *Tücsökzene*-ciklusnak ez a darabja végül azért emelkedik a magyar modernség egyik különleges helyzetű lírai klasszikusává, mert a Babits-féle önmegszólítás klasszikus-modern énkonstrukciójának relativáló újraírását egy olyan távolabbi hatástörténeti kapcsolódással viszi végbe, amelynek során közvetve új távlatba helyezi a kozmikus emberi belefoglaltság romantika kori alapmintáját is. A vers ugyanis Babits közbejöttével olyan kicsi térbe („Ezeregyéj forog át agyadon”) dimenzionálja vissza a humán belefoglaltság Vörösmarty-féle univerzumának („mélység és magasság”, „a nagy egyetem”) képletét, amelyben *szerkezetileg* az éjszakai csillagok fel- és eltűnésének kétirányú kölcsönösségben *belsővé tett*, tudati/érzéketi ritmusa, pontosabban: ennek a ritmusnak az uralkodó retorikai lüktetése helyettesíti az embersorsot intéző, Vörösmartynál is egyirányú, *külső* ösztörtetés lezáró „megújulásának” keserű, *Előszó*-beli állapotszerűségét. Mert a vers esztétikai tapasztalata szerkezetileg úgy dimenzionálja vissza a romantika kozmikus lírai terét, hogy közben nem veszíti el annak elsődlegesen humán értelmű, mert itt *belső tapasztalatként* megmutatkozó, emberre vonatkoztatott mondialitását. A Vörösmarty-vers apokaliptikus látomásának távolnézeti totálképe ugyanis a maga monumentális jelenetezésű *látványszerűségében* alapvetően el van különítve a róla beszámoló szemlélőtől. Ezért a versbeli beszélő – s ebben áll a meghatározó költészettörténeti különbség – nem tartozhatik hozzá (ahogy még Babitsnál sem, hiszen ott minden csupán az én felől „látszik”) olyan poétikai elválaszthatatlansággal a vers világához, mint az *Ezeregyéj* alanya, aki *közvetlen érintettséggel* konstituálódik a vers reá vonatkozó nyelvi történeteiben. Az egyik már eleve megvan, a másik – nem véletlenül hiányzik már a nyitányban a „vált” és a „legyél” közti *élet*-állapot – úgyszólván a képződő szövegben keletkezve nyer *lét*hez *kapcsolt s annak világtól függő* alakot. Sőt, e lényegi keletkezetttségében – amint a vers páratlanul tökéletes zárata mutatja – nem is olyan könnyen megrögzíthető alakot.²⁰ S hogy

²⁰ Az ilyenfajta belső, poétikai kapcsolódások behatóbb, szöveg- és modalitásközi vizsgálatai nemcsak az irodalomtörténeti folyamatok fundamentális poétikai meghatározottságát tudják magukban a művekben nyomon követbe felszínre hozni, hanem akár arra is fényt deríthetnek, hogy a szövegek egymáshoz kapcsolódásának afirmatív vagy korrektív esetei rendelkeznek-e olyan közös karakterjegyekkel, amelyek átfogó érvénnyel is képesek egy-egy nagyobb költészettörténeti paradigmának a másikkal való viszonyát egészében is jellemezni. Utóbb – több hasonló szövegvizsgálat tanulságaira támaszkodva – Lőrincz Csongor tette igen tanulságosan mérlegre ennek igen termékeny történeti-poetológiai lehetőségeit: „Ezzel a tekintettel talán közelebb lehet kerülni annak megválaszolásához is, vajon tulajdonképpen mit és mennyit is köszönhet a későmodern líra a Nyugat-költészetnek mint a modernitás állítólagos letéteményesének a magyar irodalomban. Meggondolandó, hogy az *Ének a semmiről* Adynak éppen saját költészetével leszámoló versére nyúl vissza (*Nem feleltem magamnak*), a *Jön a vihar*... visszavonása Babits *Esti kérdéséhez* képest radikálisabb nem is lehetne (»*vedd példának a piciny fűszálat*« versus »*így adnak e kicsinyek példát*«), a »*Költőnk és Kora*« beszédhelyzetét a kései Kosztolányi mellett pedig Arany alakítja, egy olyan versével, amely szintén a nála domináns elégikus hangnemet és annak előfeltevéseit bomlasztja fel (*Meddő órák*). Ehhez még

a keletkezetség itt nem valami sorsszerű determinizmus „eredménye”, arra a vers zárata egy hangsúlyos „kiasztikus cserével”²¹ emlékezteti a pontosságra törekvő *irodalmi* olvasatokat.

Így tekintve az *Ezeregyék* biztonsággal foglalja el azt a kitüntetett helyet a kései modernségnek abban az európai paradigmájában, amelyet a nyelvi fordulat nagy gondolkodástörténeti fölismerése alapozott meg. Nevezetesen, hogy – amint azt Heidegger egy 1969-es televíziós beszélgetésben²² hangsúlyozta – a lét(ezőnek a léte) éppúgy rá van utalva az emberre, ahogy az ember is csak annyiban ember, amennyiben benne áll a lét megvilágítottságában. Az emberlét ennyiben csak úgy gondolható el, ha nem tekintünk el az ember mindenkori létbe-tartozásának eredendőségétől.²³ És ez a horizont ama nyelvi fordulatnak köszönhetően nyílik meg a vers humán üzenetében, amely először fosztotta meg a klasszikus modern szubjektivitást annak „evidenciájától”, hogy minden világtapasztalatnak az önmagára visszareflektált személyiség volna a kiinduló- és izolált vonatkozási pontja. Úgyiszlván azért „előzve meg” minden kapcsolatot a világgal, mert az én a szubjektivitás formális struktúráiban (szubjektum vs. objektum) szerez tudomást arról. Ezzel szemben a nyelvi megelőzöttség új távlatában nem a tapasztalat alanya „létesül” és van itt mindenekelőtt, hanem a mindenkori *én és a másik (az én és dolgok) viszonya* megy elé annak a történéshöz, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy az én ún. szubjektumként eszméljen vagy „ismerjen” magára.

hozzávehető Vörösmarty (*Az élő szobor*) markáns jelenléte az *Eszméletben* és a *Börtönökben*. (A Vörösmarty iránti érdeklődés összefüggésben állna a Nyugat esztétizmusának maguk a későmodern alkotók által jelzett elégtelenségével?) Utóbbi esetben ismeretesen olyan szövegről van szó, amely *A lírikus epilógja* című Babits-verset fogalmazza át. Vajon megkockáztatható ezek fényében a feltevés, miszerint a későmodern líra lényegében önnön félreértési vagy félreolvasási alakzataként tartja számon a Nyugat-hagyományt és így is viszonyul hozzá?” (LŐRINCZ 2014, 167).

²¹ KULCSÁR-SZABÓ 2010, 185.

²² HEIDEGGER 1969.

²³ „Az emberi lényeg és a lét közti viszony két tagjának mindegyikében már magában benne van ez a viszony. A dolog felől szólva: itt sem a viszony tagjai, sem ez a viszony nincs meg önmagáért való módon.” HEIDEGGER 1997, 74, ford. K. Sz. E. Amiből, persze, téves következtetés volna azt levonni, hogy az emberi világban-létet antropomorf módon, „humán nézetben”, vagyis az ember *felől* lehet megérteni.

Bibliográfia

- BENN, Gottfried (1962), Probleme der Lyrik, in *uő*, *Gesammelte Werke in vier Bänden. Bd. I.: Essays, Reden, Vorträge*, Wiesbaden, Limes, 504.
- HEIDEGGER, Martin (1969), Heidegger on Being, Technology, & The Task of Thinking Interview with Richard Wisser, <https://www.youtube.com/watch?v=MtATDIUSIxI> (2020. 11. 29.)
- HEIDEGGER, Martin (1997), *Was heißt Denken?*, Tübingen, Niemeyer, 74.
- HOFFMANN, Torsten (2019) Spöttische Bewunderung. Die Rilke-Diskussionen im Briefwechsel Benn-Oelze, in Holger HOF – Stephan KRAFT (Hg.): *Benn Forum*, Bd. 6 2018/2019, Berlin–Boston, de Gruyter, 131.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2010), *Tükörszínhátéka agyadnak. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Ráció, 185.
- LŐRINCZ Csongor (2014), *Költői képek testamentumai*, Budapest, Ráció, 167.
- SZABÓ Lőrinc (2001), *Vers és valóság II.*, Budapest, Osiris, 217.

Hibrid világok, (át)változások: variációk a fantasztkumra

Fantasztkum – fantasztkus irodalom: elméleti közelítések

A fantasztkum kérdése, mibenléte hosszas irodalom- és kultúrtörténeti, kultúra-tudományi diszkussziók tárgyát képezte és képezi mindmáig, ezek során különös figyelemben részesülnek a fantasztkum forrásai és megjelenítő műfajai, különféle formái, változatai, melyek történeti és társadalmi kontextusoktól függően ölthetnek alakot, módosulhatnak, átlényegülhetnek. Tzvetan Todorov 1970-ben megjelent nagy hatású könyve a fantasztkus irodalomról (TODOROV 1970)¹ csupán egy több mint másfél száz éves vitasorozatot folytatott és próbált meg pontosabb kategóriákba foglalni. Todorov szerint „[a] »fantasztkus irodalom« kifejezés az irodalom egy válfajára, avagy [...] egy irodalmi műfajra vonatkozik” (TODOROV 2002, 7), majd a műfajként való behatárolás után több strukturális jegy révén írja le sajátosságait. Todorov lényegében a bizonytalanságot, az ambivalenciát teszi meg a fantasztkum alapjának, nála „a fantasztkum a határok megtapasztalása” (TODOROV 2002, 82), az elbeszélte események „reális” és „irreális” magyarázata közötti ingadozás és az ezáltal elbizonytalanított interpretáció eredője, „[a] fantasztkum e bizonytalanság idejét tölti ki. [...] A fantasztkum tehát a csak természeti törvényeket ismerő ember habozása egy természetfölöttinek tűnő esemény láttán” (TODOROV 2002, 25). Az elbeszélte „reális” és „irreális” világ feloldhatatlan ellentmondása, bizonytalansága, ambiguitása váltja ki a Todorov számára döntő mozzanatot, a szövegen belül megjelenő elbizonytalanított érzékelést, recepciót, amely nála a „fantasztkum” műfajának legfőbb kritériuma lesz, s szerinte éppen ez a fenntartott ellentmondás és a bizonytalanság választja el a „fantasztkumot” a „csodás” és a „különös” kategóriájától, illetve az átmeneti formáiktól.

E feltétel alapján Todorovnál a fantasztkum meglehetősen szűk értelmezést kap, műfajként való meghatározása sem problémamentes, s példaként hozott szövegei sem mindig felelnek meg saját korlátozásainak. Todorovtól némiképp eltérően – és részben már Todorov elmélete előtt is – Roger Caillois és Louis Vax tartalmi-szerkezeti jellemzőkből indul ki: ők bizonyos tematikus elemeket és a

¹ A mű magyar fordításban jóval később jelent meg, vö. TODOROV 2002.

reális-mindennapi és az irreális-érthetetlen világ közötti ellentmondást tartják a fantasztikus történet jellemzőjének. Caillois szerint „[a] fantasztikum törést jelent az ismert rendben, az elfogadhatatlan hatol be vele a mindennapok változhatatlan törvényszerűségébe” (CAILLOIS 1965, 61). Vax úgy véli, hogy „[a] fantasztikus elbeszélés [...] nekünk, a valós világ lakóinak szívesen mutat be hozzánk hasonló embereket, akik hirtelen a megmagyarázhatatlannal szembesülnek” (VAX 1960, 5). Vax is hangsúlyozza, hogy a fantasztikum velejárója az ambivalencia, illetve az ambiguitás, de ő ennek három formáját különbözteti meg, a „pszichológiai vagy affektív, az episztemikus és az ontológiai ambiguitást” (VAX 1992, 33), így differenciáltabb szemléletet tesz lehetővé.

Marianne Wünsch, a korábbi megközelítések alapján és azokat némileg pontosítva, továbbgondolva és szerkezeti jelenségekre összpontosítva, a fantasztikumot nemcsak irodalmi szövegekre, hanem a médiumtól függetlenül drámákra, filmekre stb. is vonatkoztatja, így Todorovval ellentétben nem műfajként, hanem sajátos szabályszerűségeket felmutató struktúraként határozza meg. Szerinte az ilyen szöveg „olyan világot hoz létre, amely a mindenkori valóságfogalommal összeegyeztethető; ebben a világban azonban olyan jelenségek (alakok, események) fordulnak elő, amelyek e valóságfogalommal mégsem egyeztethetők össze” (WÜNSCH 2000, 175); majd leszögezi, hogy „ezek a lehetetlennek számító jelenségek az ábrázolt világban egyúttal valóságosként tételeződnek, ezáltal szükségessé válik a magyarázatuk. A szöveg vagy magyarázattal szolgál a megmagyarázhatatlan jelenségre, vagy megtagadja a magyarázatot. Ha magyarázattal szolgál, akkor az vagy a kulturális tudással összeegyeztethető [...], vagy a magyarázat kulturálisán nem domináns, eltérő – pl. okkult – »tudásra« utal, miáltal fenntartja a megmagyarázhatatlan valóságosságának feltételezését. A szöveg végül egy racionális és egy okkult magyarázat lehetőségét egyaránt felkínálhatja, s ezáltal kitarthat a jelenség valóságbeli státuszának ambivalenciája mellett” (WÜNSCH 2000, 175).

A fantasztikum jelenségének magyarázatára mindmáig többféle megközelítésmód létezik, melyek egyrészt a fantasztikum műfajként, illetve strukturális jegyek alapján történő meghatározása alapján választhatók szét, másrészt pedig abbéli különbségeik szerint, mennyire szorosan meghatározva vagy éppen csak néhány átfogó jeggyel leírva közelítenek vizsgálatuk tárgyához: az egyik irányt „maximalista”, a másikat „minimalista” felfogásnak lehet nevezni, amint azt Uwe Durst teszi.² Durst szerint a maximalista felfogásban „a fantasztikus irodalom minden olyan elbeszélő szöveget felölel, amelyek fikatív világában megsérülnek a természeti törvények”, de ugyanakkor „a természetfölötti fikcióbeli ténytörvényszerűségével szembeni kételynek nincs definitorikus szerepe” (DURST 2001, 27), vagyis a Todorov által megkövetelt kétely, bizonytalanság nem játszik szerepet. A minimalista kon-

² Durst a fantasztikum elméletét összefoglaló monográfiájában használja ezeket az elnevezéseket (vö. DURST 2001, 27–42), ugyanakkor jól láttatja a két felfogás közötti átmeneteket is.

cepció szerint viszont, amelyet Durst maga is akceptál, a fikción belüli természetfölötti léte vagy nemléte által kiváltott bizonytalanság kritériuma a döntő, és ezáltal a fantasztiкус szövegek köre is jóval szűkebb (DURST 2001, 36skk). A tágabb vagy a szűkebb értelmezéstől függően határozhatók meg a szomszédos kategóriák, azaz a csodás és a különös, valamint akár olyan jelenségek is, mint az utópia vagy a science fiction. Durst minimalista felfogását ugyanakkor többen vitatják, mert így éppen a Todorov által aránytalanul leszűkített értelmezést viszi tovább, s nem oldja fel teljesen annak ellentmondásait.³ A megengedőbb, átfogóbb felfogás alkalmazása több előnnyel is járhat, amint azt Kindt is kifejti – a részben Wünsch nézeteit továbbgondoló – fejtegetéseiben, szerinte „egy irodalmi mű (vagy egy részlete) akkor nevezhető fantasztiкусnak, ha benne egy természetes és egy természetfeletti világ találkozása tematizálódik, s ez a találkozás egyaránt vezethet a természetes berendezkedés feltételezéséhez vagy a természetfeletti létezés elfogadásához, ugyanakkor olyan bizonytalansághoz is, hogy a két világ közül melyik érvényesül” (KINDT 2011, 55).

Nem elhanyagolható kérdés a fantasztiкус történeti vetülete sem, vagyis az a kérdés, időtlen kategória-e a fantasztiкус, vagy pedig bizonyos kor(szak)okhoz kötött, s ennél fogva múló jelenség. Todorov maga ez utóbbit vallja, amikor úgy fogalmaz, hogy „a fantasztiкус irodalom nem más, mint ennek a pozitivista 19. századnak a rossz lelkiismerete” (TODOROV 2002, 144), s ezáltal a felvilágosult-racionalista világlátás egyfajta ellenreakciójának tekinti, amelynek „[r]endszeres megjelenésének kezdete a 18. század végétől, Cazotte fellépésétől számítható; egy évszázaddal később Maupassant novelláiban találhatjuk a műfaj utolsó, esztétikailag is kielégítő példáit” (TODOROV 2002, 142sk). Todorov a fantasztiкус eltűnését Freud elméletével magyarázza, mert szerinte „a pszichoanalízis felváltotta (és ezáltal feleslegessé tette) a fantasztiкус irodalmat” (TODOROV 2002, 138).

E nézettől szemben ugyanakkor megfogalmazódik a fantasztiкус továbbélésének teóriája is, az a feltevés, hogy a fantasztiкус nem tűnik el, hanem a 20. században, sőt napjainkban is tovább él, csak éppen más formákat ölt. Többek között Peter Cersowsky is átfogó tanulmányt szentelt a fantasztiкус 20. század eleji alakváltozásainak és három kitüntetett szerzőnek (Gustav Meyrink, Alfred Kubin, Franz Kafka), akik közül Kafka mintegy a fantasztiкус újjáalakulásának eredője is (CERSOWSKY 1983). Nem véletlen az sem, hogy Marianne Wünsch terjedelmes monográfiája az 1880 és 1930 közötti időszak német nyelvű fantasztiкус irodalmáról (WÜNSCH 1991) igen sok szerzőt tárgyal, akik a fantasztiкус különféle válfajait képviselik a vizsgált időszakban.⁴ Wünsch felfogása szerint

³ A különböző fantasztiкус-felfogásokról, elméletekről, a műfaj és/vagy struktúra dilemmájáról, így Durst és mások munkájáról is áttekintő elemzést ad SPIEGEL 2015.

⁴ Szintén a 20. századi fantasztiкусmal foglalkoznak további tanulmányok is, vö. BAUER-STOCKHAMMER 2000.

elsősorban az okkultizmus korabeli hatására jelennek meg különféle változatok, amelyek a 19. század végétől jelentkező, optimistán pozitívista filozófiai háttérű, a világ és az Én megismerésének lehetőségét tételező tudományos és technikai felfedezésekre és újításokra adott válaszként is értelmezhetők. Feltűnő az is, hogy a tudományos fantasztikum mint irodalmi műfaj is egyfajta virágkorát éli ekkoriban – e vonatkozásban elég csupán Jules Verne műveinek popularitására, európai ismertségére és hatására utalni (vö. INNERHOFER 1996, 77–84). A tudomány és technika haladása és az emberi életminőségre gyakorolt hatásuk ugyanakkor már igen korán kételyeket is ébreszt, és felveti az ember kiszolgáltatottságát, elgépiesedésének veszélyét, a számára átláthatatlan erőknél való kiszolgáltatottságát. Az ellentétes ideológiai mozgások jól nyomon követhetők az okkultizmus és a hasonló jelenségek 19. század végétől megfigyelhető népszerűségében, melynek során, amint azt Wunsch, valamint Titzmann is kimutatja (TITZMANN 2002, 183skk), az okkultizmus (habár nem válik domináns diskurzusá) a tudományos diskurzus valamiféle versenytársaként lép fel, s elképzelései – éppen a fantasztikum elemeinek jelenléte révén – felbukkannak a korabeli irodalom jelentős részében is.⁵ Jól látható a fantasztikum strukturális és történeti heterogenitása egyes új változatokban, így például a „fantasy” mint a fantasztikum sajátos válfaja megjelenésében, illetve alakváltozataiban, időbeli változékonyságában is.⁶

A fantasztikum Todorov utáni⁷ elméleti és történeti vizsgálatában fontos mozzanatnak, szemléleti megújításnak is tekinthető az ún. „neofantasztikum” jelenségének felvetése, amely ugyan főként a latin-amerikai irodalmak egyes képviselőinek (Borges, Cortázar, García Márquez) művei alapján körvonalazódik (BARBETTA 2006), de a fogalom több elemző nézete szerint már Kafka különös elbeszélői világának magyarázatául is szolgálhat. A „neofantasztikum” jelenségének vizsgálata Jaime Alazraki 1983-ban Cortázarról írott könyvében (ALAZRAKI 1983) bukkan fel. Alazraki azt állapítja meg, hogy Cortázar elbeszélései esetében „[v]alami másról van itt szó: új típusú irodalom ez, mely még nem talált magának műfajt” (ALAZRAKI 2019, 211), de tulajdonképpen Kafkáig vezeti vissza a neofantasztikum létrejöttét. Ezek a szövegek „[n]eofantasztikusok, mivel annak ellenére, hogy egy fantasztikus elem körül forognak, ezek az elbeszélések különböznek a XIX. századbeli nagyapáiktól, úgy látásmódjuk, mint szándékuk és a modus operandi terén” (ALAZRAKI 2019, 214). A „látásmód” tekintetében „[a] neofantasztikum [...] úgy fogja fel a valós világot, mint egy álarcot, mint egy álöltözetet, ami egy másik valóságot takar. Ez a másik valóság a neofantasztikus elbeszélés valódi címzettje” (ALAZRAKI 2019, 215). A neofantasztikus szövegek szándékuk szem-

⁵ A korai modernség német és osztrák fantasztikus irodalmáról ad leltárszerű áttekintést Clemens Ruthner, kiemelve a korabeli ezoterikus diskurzusokkal való kapcsolatait (RUTHNER 1995).

⁶ A fantasy mint a fantasztikum sajátos változatának egyes problémáiról vö. MÜLLER 2020.

⁷ A fantasztikum „Todorov utáni” elméletének tárgyalásához vö. RUTHNER–REBER–MAY 2006.

pontjából abban különböznek a fantasztikus szövegektől, hogy „a fantasztikus elbeszélés arra való törekvése, hogy félelmet keltsen az olvasóban, olyan rettegést, amely megingatja logikusnak hitt feltevéseit, nem jelenik meg a neofantasztikum esetében” (ALAZRAKI 2019, 215), viszont ezek a szövegek metaforikus értelmet nyernek, s így „a metafora [...] segítségével érzékeltethetjük egy másik, a hétköznapi nyelv számára megnevezhetetlen valóság létezését” (ALAZRAKI 2019, 216). A neofantasztikum „modus operandi”-ja pedig abban áll, hogy „[a] neofantasztikus elbeszélés kertelés nélkül, már az első mondatoknál bevezeti az olvasót a fantasztikus közegbe, nincs semmi fokozatosság, se kellékek, se *pathos*” (ALAZRAKI 2019, 217). Alazraki történetileg pontosan onnan eredezteti a neofantasztikumot, ahol Todorov a fantasztikus irodalom végét feltételezi, így egyúttal megoldást talál a történeti folytonosságra. Ezáltal értelmezése szerint a fantasztikum nem vész el, csak átalakul: „a fantasztikus elbeszélés [...] a romantikával egyidejű műfaj [...]”; a neofantasztikus elbeszélésnek viszont többek között az első világháború következményei, az avantgárd mozgalmak, Freud pszichoanalízise, a szürrealizmus és az egzisztencializmus szolgálnak alapul” (ALAZRAKI 2019, 218).

Martínez szintén Kafkára tekint vissza a modern fantasztikus irodalom tárgyalása során, amikor részben Wunsch kategóriáira támaszkodva s némileg azokat pontosítva határozza meg a neofantasztikum fogalmát: míg a fantasztikus irodalom műveiben heterogén, azaz a valósággal összeegyeztethető és össze nem egyeztethető (fiktív) világok tételeződnek, és ezek a világok instabilak (azaz a Todorov-féle bizonytalanság és kétely uralja őket), a neofantasztikus szövegekben szintén heterogén világok jelennek meg, ugyanakkor viszont ezek a világok stabilak, vagyis a valósággal összeegyeztethető és a valósággal össze nem egyeztethető világ egymást kizáró jellege nem okoz bennük episztemológiai vagy ontológiai problémát, „szakadást” (MARTÍNEZ 2002, 124skk),⁸ hanem mintegy természetesnek tűnik az elbeszelt világ figurái számára, amint azt értelmezése szerint Kafka *Az átváltozás* című elbeszélése példázza.⁹ A Kafka utáni modern/posztmodern neofantasztikum jellemző jegye ezenkívül az lesz, hogy a tematikus síkról a nyelviségre helyeződik át a hangsúly, mivel ezek a szövegek „másfajta valóságfelfogásból indulnak ki. Bár a neofantasztikum korai szakaszában a biztos valóság felbomlása tematikusan még jelen van, később, nagyjából az 1970-es évektől, a

⁸ Kafka elbeszélését Martínez – Scheffellel közösen – már korábban is a heterogén, ugyanakkor stabil elbeszelt világ példájaként elemzi, de még nem sorolja a „neofantasztikum” kategóriájába (MARTÍNEZ–SCHEFFEL 1999, 127sk).

⁹ A karkai fantasztikum sajátosságairól folytatott vitákat foglalja össze röviden, elsősorban *Az átváltozásra* koncentrálva GLINSKI 2004, 7–14. Kafka fantasztikus elbeszélőként való értelmezhetőségéről vö. NIX 2005.

szövegek mediális aspektusa – azaz nyelviségük és (inter)textualitásuk – kerül előtérbe” (BARBETTA 2006, 220).¹⁰

Együttal részben a neofantasztikum kategóriájához hasonló jelenségeket jelöl a „mágikus realizmus” kifejezés, különösen a neofantasztikumhoz sorolt (főként spanyol amerikai) szerzők műveire jellemző tulajdonságok meghatározása esetében. A „mágikus realizmus” megjelölés tulajdonképpen nem új, sőt eleinte az 1920-as években jelent meg a képzőművészetre és festészetre alkalmazva (vö. SCHEFFEL 2020, 3skk.), majd irodalmi jelenségekre is átvitték (vö. SCHEFFEL 1990). A fogalom meghatározása – éppen a két egymást látszólag kizáró jelenség (mágikus és realista) oximoron jellegű összekapcsolása révén – némileg ellentmondásos (vö. LEINE 2018, 37skk., valamint HIRSCH 2014), Scheffel viszont éppen ennek tudja be az elnevezés sikerét, „nem utolsósorban azért, mert a »csodás« és a »valós« összekapcsolása itt sajátos módon nem intellektuális gondolatmenetek és programok eredményeként [...], hanem »természetesként« és »autentikusként« jelenik meg – vagy legalábbis annak állítják be” (SCHEFFEL 2020, 5). Uwe Durst úgy látja, hogy míg a csodás elem a (nála polgárinak nevezett) realista irodalomban alárendelt és véletlenszerű szerepet játszik, a mágikus realizmusban uralkodó szerkezeti elem lesz, mégsem jelent valamifajta alapvetően újat (DURST 2012, 73). Scheffel elemzi a mágikus realizmus lényegi szerkezeti jegyeit is, eszerint az elbeszélt világ homogén, realista, amennyiben a mindennapi tapasztalati valósággal áll kapcsolatban, valamint stabil is, bár valamifajta „titok” ágyazódik bele – éppen ez a jegy különbözteti meg Scheffel szerint a „klasszikus” realizmustól (SCHEFFEL 1990, 111). Az ebben a keretben tárgyalt kategóriák részben a Martínez-féle felfogásban meghatározott neofantasztikum jegyeivel is összevethetők, a „mágikus realizmus” fogalmának ellentmondásos (és mediálisan, valamint történetileg is többirányú) felfogása, értelmezése miatt azonban egyértelműbb és a következő szövegelemzések kontextusában is célszerűbb a „neofantasztikum” elnevezés használata, így a fantasztikum–neofantasztikum analitikus összevetése egységesebb keretben történhet.

(Neo)fantasztikus találkozások

A századforduló és a klasszikus modernség irodalmában sokrétű változások figyelhetők meg: a különböző kulturális diskurzusokban olyan individuum-konceptió kristályosodik ki, amely az embert „a benne rejlő lehetőségek összességéként gon-

¹⁰A posztmodern fantasztikumról lásd még BARBETTA 2002. A neofantasztikus szövegek „irodalmiasságát”, szövegszerűségét Alazraki is hangsúlyozza Cortázarra, Borgesre vonatkoztatva: „a neofantasztikus elbeszélés közvetett, metaforikus vagy figuratív jelentésekhez folyamodik” (ALAZRAKI 2019, 217).

olja el, melyek az adott időpontban csak részben valósulnak meg” (TITZMANN 1989, 36). Ez a felfogás messzemenően befolyásolja az irodalmi művek jellemzőit, és gyakorta az elbeszélés metamorfózisainak magyarázatául is szolgál. A változások jórészt a narratív szöveg különböző síkjainak és elemeinek a problematizálásában jelentkeznek: az individuum külső és belső heterogenitása, önmagára vonatkoztatottsága és viszonyrendszereinek átláthatatlansága az elbeszélte történet, a figura és a történetmondás reflexiójához, és részben ellehetetlenülésének posztulálásához vezet. A korszak sok művében felbukkan az elbeszélhetőség kérdése, többek között Rilke *Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben*, ahol a „látni tanulok” visszatérő szövege próbálja összerendezni a látásélményeket, emlékképeket és olvasmánytöredékeket (RILKE 2002, 265), vagy Robert Musil esszéisztikus nagyregényében, *A tulajdonságok nélküli emberben*, ahol Ulrich töprengéseiből kiviláglik, hogy a világ bonyolult hálónak vált összefüggésrendszere nem teszi lehetővé az „egyszerű”, a kauzalitáson és a kronologikus rendezésen nyugvó elbeszélést (MUSIL 1977, 910).

Az elbeszélés magátólértetődősége, a kauzálisan meghatározott történet lehetőségére a korszak elbeszélésirodalmának jelentős részében problematizálódik, és az elbeszélést (ahogyan az irodalmat általában) a „nem-tulajdonképpen nyelvhasználat”, egy ún. „nem-mimetikus autonómia” (TITZMANN 1989, 51)¹¹ kezdi meghatározni: ez többek között igen erőteljes metaforizálódást (is) jelenthet, amennyiben az elbeszélte történet a nyelvben rejlő lehetőségek tudatos kiaknázásával, a nyelvjáték szabadsága által metaforikus elbeszéléssé, illetve „elbeszélte metaforává” alakul, ezáltal felmutatva a nyelv Nietzsche feltételezte kikerülhetetlen metaforikusságát, egyúttal pedig az irodalmi alkotásban túl is lépve rajta (bár maga Nietzsche is meghagyja ezt a lehetőséget a művészet számára, csupán a metaforikusság megismerésbeli akadályát tételezi abszolútnak).¹²

A nyelv problematikája, a számvetés a nyelvhasználat metaforikusságával és ennek megszüntethetetlenlensége a korai modernség néhány szerzőjénél a nyelv figuratív kapacitásainak, identitásképző funkcióinak játékos megformálásához vagy a kommunikáció csapdáinak, akcidentalitásának felmutatásához vezetett.¹³ A nyelvviség hangsúlyozása az elbeszélés kríziséből kivezető eljárásnak működhet, az ilyen művek „nem történetelvűek, hanem a szövegszerű jelleget hangsúlyozzák” (THOMKA 2001, 12). Az elbeszélés lehetetlenségének problematikájából azonban lehetséges a fantasztiikum felé vezető megoldás is: Marianne Wunsch egyrészt

¹¹ A Titzmann által diagnosztizált jelenségek nagy részét más kutatók is megállapítják, bár terminológiájukban gyakorta eltérnek egymástól (e kérdésekre itt nem térek ki).

¹² Vö. Nietzschének *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című esszéjét. Nietzsche metafora-felfogásáról, különösen annak filozófiai és irodalmi utalásairól vö. BERNÁTH 2004.

¹³ E jelenségekre sokféle példa található Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Leo Perutz, Cholnoky Viktor és mások műveiben, vö. ezzel kapcsolatban OROSZ 2019.

megállapítja, hogy „a szubjektum önmagára vonatkoztatott problémái [...] a korszak nem fantasztikus irodalmában [...] szükségképpen megközelítőleg csak a nem tulajdonképpeni, tropikus beszédben jelenhetnek meg [...]”, vagyis felbontják az elbeszélte történetet, másrészt viszont azt feltételezi, hogy a fantasztikus irodalomban az elbeszélte történet megmarad, miáltal a fantasztikus „helyettesíteni” képes a metaforikust, vagyis „a korszak fantasztikus irodalma az »histoire« szintjén valósul meg [...]: ami a korszak nem fantasztikus irodalmában csupán nem tulajdonképpeni beszéd, s ezzel nem valóság, azt a fantasztikus szaván fogja, és valóságként jeleníti meg” (WÜNSCH 1989, 169).¹⁴ Eszerint a fantasztikus irodalom az ily módon tételezett fiktív valóságának alapjaként visszahozza a „történetet”, s megkerüli lehetetlenségének dilemmáját.

A probléma azonban összetettebb, mert a modernségben a fantasztikus és a metaforikus kapcsolata sokrétűbb annál, mint amit Wunsch feltételez, azaz bizonyos esetekben az „is-is” jellemzi viszonyukat. Ennélfogva lehetséges, hogy a fantasztikus elbeszélte történet metaforikus elemekkel kapcsolódik össze, s a fantasztikus történet egyfajta elbeszélte metaforát jelent. A következőkben erre a metaforikus fantasztikumra hozok néhány példát, amelyek egyúttal a századforduló átalakuló fantasztikumát és a neofantasztikumba való átmenetét, illetve a fantasztikummal való játék lehetőségét mutatják fel egy sajátos átalakulás ismétlődő motívuma és intertextuális kapcsolódásai révén.

Fantasztikus metafora Cholnoky Viktornál

A századforduló körüli magyar irodalomban Cholnoky Viktornál is felfedezhetők kapcsolatok a metaforikus és a fantasztikus között. Cholnoky novelláiban részben megmarad ugyan az anekdota, de elbeszélésmódjának jellegzetes jegyei egyúttal az elbeszélhetőség problematikusságát jelzik: a fiktív szereplő(k) identitása gyakorta bizonytalan vagy többszörös, ami az egyén kulturális és nyelvi beágyazottságának sokrétűségében is tematizálódik, szimbolikusan megnyilvánul a névadásban, a „saját” és az „idegen” viszonylagosságában. Cholnoky Viktor történetmondására jellemző az elbeszélői funkció megosztása több elbeszélő között, és az ebből fakadó bizonytalanságot, elbizonytalanítást fokozza a megbízhatatlan elbeszélői pozíció megjelenése, mert az megsokszorozza az elbeszélte történet bizonytalan mozzanatait.¹⁵ Az elbeszélés önreflexív, a szövegek metaleptikus, ironikus utalások, groteszkbe hajló képek, intertextuális minták által lesznek modern szövegekké, „amelyekből csaknem teljesen kikopott minden, ami történet, s a vi-

¹⁴ Pontosításképpen megjegyzendő, hogy a „valóság” mindig fiktív, elbeszélte valóságot jelent.

¹⁵ A Cholnoky-novellák egy csoportjára vonatkoztatva részletes elemzés található az írásmód narratív jegyeiről in Orosz 2006.

lágót, mint egy látomást, nem tartja össze bennük más, csak a lélekre emlékeztető meleg szavak” (GÉCZI 1999, 218).¹⁶

A metaforikus nyelvhasználat révén Cholnoky Viktor számos elbeszélésében az elbeszélő (fiktív) világ egyik eseménye valamifajta nyelvjátékban oldódik fel. Habár Cholnoky az anekdotikus elbeszélést is reprezentálja, hiszen legtöbb szövege – gyakran csattanóra kiélezve és egyúttal esetleg a fantasztiikumba hajlítva – egy „történetet” mesél el, a nyelvi játék az önreflexív, a történetet dekonstruáló mozzanatokkal megszünteti az anekdotikusságot, amikor egy metaforikus kifejezés elbeszélő történeté válik. Igen részletes és több lépcsőben végbemenő történetbe fordítás figyelhető meg a *Polixéna kisasszony pöre* című elbeszélésben, ahol a „[mintha] villám csapott [volna] bele” képes kifejezés válik megélt és részletesen bemutatott (fiktív) realitássá. A pereskedő vénkisasszony a történetet elmondó én-elbeszélő szereplő szerint „makacs, folyton pörlekedő valaki, rosszindulatú és pertinax, aki az egész vidékkel [...] hajban állt mindig”, és „csapása volt az egész vidéknek” (CHOLNOKY 1999, 36). Majd ez a „csapás” mint motívum továbbhúzódik a történeten, megjelenése párhuzamos a vihar és a mennydörgés közeledésével: „A kezében retikül volt acélpillangókból fonva, és minden mozdulatára megcsörrent. Kívül ezalatt erősödött a vihar, az ég zengése mind hallhatóbbá vált” (CHOLNOKY 1999, 38). Ezt követően erősödik a figura és a természeti jelenség közötti párhuzam: „Meg voltam lepve, [...] de Polixéna kisasszony széles, szenvedélyes mozdulattal csapott bele a kezével a levegőbe. Ugyanabban a pillanatban kúnt nagyot, vakítóst villámlott” (CHOLNOKY 1999, 38).

Az így a viharral fokozatosan összekapcsolódó figura végül maga lesz a megsemmisült vihar, aki a mintegy önmaga kiváltotta villámcsapásban ég el (legalábbis az én-elbeszélő szereplő szubjektív érzékelése szerint), szinte a harag, illetve a haragvó ég képévé válva:

Akkor aztán az a csillogó szemű, vonagló ajkú és cikázó ráncú vénkisasszony kitért a teljes dühével. Künn csattogott az ég, egyik villámot a másik után szórta, [...] és tajtékzott Polixéna szája is, amikor rám kiáltott, nagyot ütve öklével a gazdám íróasztalára:

„Hát ha nem engedtek, akkor üssön belétek a mennydörgős mennykő!”

Abban a pillanatban megsiketültem valami nem földi csattanás zajától. [...] minden lobot vetett [...]. A beözönlő lángtengerben Polixéna kisasszonyt láttam elégni. Láttam, hogyan kap lángra a lüszterruhája, láttam, hogy a teste is meggyullad, és ezer apró és ragyogó sziporkával égve, örvénylő szikraoszlop gyanánt emelkedik az égnek. És a kezdő ájulás delíriumában azt is láttam, hogy minden egyes kis szikraszeme rüt, sok lábú bogárrá változik át, s hogy ez az irtózatossá bogárraj a vihar tombolása közben sercegve, éhesen, jókedvűen kanyarog ki azon az ablakon, amelyet a mennykő [...] nyitott ki neki...” (CHOLNOKY 1999, 39sk.).

¹⁶ Vö. még SÁNTA 1993.

A történetté vált metafora fantasztikus eseményt idéz fel, egy emberi lény átváltozását mondja el és mutatja meg, amely éppen azáltal marad meg a fantasztikus ambivalencia tartományában, hogy az elbeszélői funkció révén többszörösen elbizonytalanodik: az elbeszélésben antropomorfizálódó rettenetes vihar és Polixéna metamorfózisának képe ugyanis egy kerettörténetbe ágyazódik, mely a vihar-motívummal előrevetíti a beágyazott történetet. E kerettörténetben az elsődleges elbeszélő ad hírt arról, hogyan hallotta, mégpedig „valami nagyon édes elálmosodás” (CHOLNOKY 1999, 33) sajátosan bizonytalan tudatállapotában a különös történetet, majd a beágyazott történet elbeszélője szintén „megbízhatatlan” elbeszélővé válik azáltal, hogy a különleges szituáció és a természeti jelenségek együttese megfosztja érzékelésétől: „[...] nem egyszerre, hanem lassankint, szukcesszíve, sorrendben vesztettem el az érzéseimet, úgy merültem bele abba az éjszakába, aminek ájulás a neve” (CHOLNOKY 1999, 40).

A két elbeszélő történetmondása kettős perspektívát hoz játékba: ezek önmagukban, külön-külön is szubjektiváltak, s így megbízhatatlanok, együttesük pedig többszörösen eltávolítja és elbizonytalanítja az elbeszélteket. Az elbeszélt/elbeszélendő történet elveszíti funkcióját, elidegenedik és elválik fikatív realitásától, a nyelv játékos és metaforikus használata válik dominánssá, „az értelemtulajdonítás a metaforára támaszkodik” (THOMKA 2001, 22), ugyanakkor a fantasztikumra jellemző ambivalenciával kapcsolódik össze. A metafora egyúttal szimbolikussá-mitikussá tágul, amennyiben a figura maga válik a harag jelképévé, erinnüszként, fúriaként magába olvasztva a nyelvi kép megjelenítette jelenséget. Az intertextuális, mitikus értelmezés lehetőségét fenntartva a szöveg a nyelvjátékos elem révén egyúttal részlegesen el is idegeníti azt, hiszen a 'Polixéna' név a 'filoxéra', „ami elpusztította a Balaton vidékét” (CHOLNOKY 1999, 41) rímelő párjaként a kerettörténet magyarázatában ismét konkrét, tárgyasult dimenzióba, a szőlőt elpusztító filoxéra-rovar és -betegség realitásába helyezi vissza a metaforikus és mitikus távlatokat.

Fantasztikus átváltozás Leo Perutz elbeszélésében

Hasonló eljárás és hasonló motívum figyelhető meg Leo Perutz *Das Gasthaus zur Kartätsche* [A Kartácshez címzett fogadó] című elbeszélésében is. A prágai születésű Perutz – akárcsak Kafka – a prágai német irodalom képviselőjének is tekinthető, de felnőtt élete, irodalmi sikereinek időszaka Bécshez köti.¹⁷ Műveire (regényeire és elbeszéléseire) sajátos, önreflexív, metaleptikus elbeszélő diskurzus jellemző,¹⁸ amelyekben – bizonyos fenntartásokkal – fantasztikus vonások is meg-

¹⁷ Perutz irodalomtörténeti besorolásához vö. HILLEBRANDT 2011. Perutz életéről, életművéről összefoglalóan vö. MÜLLER 2007.

¹⁸ Perutz narrációs sajátosságairól vö. KINDT-MEISTER 2007.

figyelhetők, bár Perutz nem sorolható egyértelműen a korai modernség fantasztikus irodalmához, mert éppen narratív sajátosságai miatt túl is mutat rajta.¹⁹

Az 1920-ban megjelent *Das Gasthaus zur Kartätsche* című elbeszélés Chwastek őrmester történetét meséli el, akinek az életében sajátos „átváltozások” történtek, amint azt az emlékező én-elbeszélő Friebeck emlékek, szereplők megnyilatkozásai és közvetett jelek alapján rekonstruálni igyekeznek.²⁰ A történetmondás jelképes-metaforikus, fantasztikus elemekkel tűzdelt mozzanatai átváltozásokból álló félelmetes-rejtélyes hálónak szövődnek. A történetet bevezető, szinte emberien különös utat bejáró golyó képe az önállósuló – s a proleptikusan megemlített első világháborúban az embert fenyegető – tárgyakat vetíti elő, amelyek egy érthetetlen, inhumánus, gépiessé váló világ elmosódó körvonalait jelenítik meg. Más irányba mutató átváltozások is megjelennek: az a jelenet, amelyben az én-elbeszélő a lassan rátörő betegség kiváltotta lázas állapotban a rovarokká átváltozó utászokat vizionálja, groteszk, ijesztő képet hív elő. Az elbeszélés kontextusában az átváltozást kiváltó, elmozduló perspektívát az egyre részegebb és lázas én-elbeszélő módosult tudatállapota határozza meg:

Azaz a láz és a hidegrázás egyre erősödött, minél tovább ittam. [...] De nem álltam le, nem akartam hazamenni. A sok tömény ital is a fejembe szállt. Nagyon fáradt lettem, nyomorultul éreztem magam (PERUTZ 1995, 138).²¹

A félig részeg, félig beteg én-elbeszélő érzékelése megváltozik, és úgy látja, hogy az emberalakok állati formába változnak át:

A dohányfüstön, a fogadó sör- és borpáráján át nagy, otromba szörnyeket láttam, akik lassan és nehézkesen kúsztak elő a sarkokból. Hatalmas, undorító rovaroknak látszottak, kis fekete fejükkel és aszott, hosszú lábaikkal kuszán mozogtak. Szigorú zöld szemükkel ránk meredtek, és egyre közelebb kúsztak, egyenesen felém és az őrmester felé. Undorodva és rémülten felkiáltottam, és megragadtam az őrmester karját (PERUTZ 1995, 138sk).

Az én-elbeszélő látomását mintha Chwastek őrmester is érzékelné, aki a látottakat jelképesen, metaforikusan értelmezi: „Ezek az emlékeim. [...] Csak rám tartoznak. Ezek az elmúlt napjaim” (PERUTZ 1995, 139). A látottak bizonytalan értelmezése (az én-elbeszélő és az olvasó számára egyaránt) fennmarad, mert az

¹⁹ Lüth e vonatkozásban Perutz „ambivalensen fantasztikus elbeszélőművészetéről” (LÜTH 1990, 49), illetve „fantasztikus-történelmi regényeiről” beszél (UO. 40).

²⁰ Az elbeszélés részletes narratológiai elemzéséhez vö. OROSZ 2007.

²¹ Perutz elbeszélése nem jelent meg magyarul, így a szövegrészleteket saját fordításomban közlöm (O. M.).

egész folyamatot az érzékelő és mesélő én-elbeszélő ambivalens tudatállapota határozza meg.²² Az elbeszélés ezáltal az autonóm szubjektum veszélyeztetettségét is tematizálja, akinek a számára a külvilág a látszólag tiszta kontúrjai mögött hirtelen elmosódik és átláthatatlanná válik, ugyanakkor azonban az ember integritását saját benső világa is veszélyezteti, amelyet látomásos félelmei kivetüléseként él meg.

Perutz, amint azt Martínez megállapítja, a fantasztikum hagyományos változatát képviseli, amely heterogén és instabil elbeszélt világokat hoz létre (MARTÍNEZ 2002, 125), egyúttal viszont el is tér a korabeli fantasztikus szerzők (így Alfred Kubin vagy Gustav Meyrink) okkultista fantasztikum-értelmezésétől, mert Perutz a fantasztikus elemeket mindig ironizálja, játékosan használja az elbeszélést magát tematizáló módon (MARTÍNEZ 2002, 125), ezáltal különféle narratív technikai eljárásokkal éri el a fantasztikum alapjául szolgáló ambivalens hatást.²³ Az ambivalens érzékelés és a fenntartott bizonytalanság következtében viszont a Perutz-szöveg fantasztikus jelenete alapján véve megőrzi a „klasszikus” fantasztikum jegyeit, egyúttal a metaforikus értelmezés irányába is eltolva azokat.

Fantasztikus átváltozás – a fantasztikum átváltozása Kafkánál

A Perutz-szöveg átváltozás-jelenete egy másik átváltozásra emlékeztet, amely egyúttal a fantasztikum másfajta minőségébe vezet át. Franz Kafka *Az átváltozás* című elbeszélése szintén a „féreggé” átalakulás motívumát bontja ki, de Kafkánál ez sokkal részletesebben ábrázolódik, és alapvető struktúráképző elemként funkcionál. Perutz szövege csak áttételesen és mintegy véletlenül utal(hat) intertextuálisan Kafkára: bár Kafka elbeszélése 1915-ben jelent meg,²⁴ a *Gasthaus zur Kartätsche* pedig 1920-ban, Perutz azonban *Der Feldwebel Schramek* [Schramek őrmester] címen már 1907-ben, tehát jóval Kafka szövegének megjelenése előtt

²² A jelenet egyúttal E. T. A. Hoffmann: *Az idegen gyermek* című művére is utal, ahol Tintamester figurája megy át hasonló átváltozáson, illetve érzékelhető folyton át-átváltozó rovarként. A szövegben még több Hoffmann-utalás is van, Perutz saját bevallása szerint is igen fontos mintának tekintette Hoffmann önreflexív elbeszélésmódját. A Gasthaus-elbeszélés további intertextuális elemeiről vö. Orosz 2007.

²³ Ezt a jellegzetességet emeli ki Jacquelin is, vö. JACQUELIN 2002, 35. Hasonló megállapításra jut Pollet is, aki szerint „az elbeszélés [itt a *Bolíbár márk*i című Perutz regényről van szó] fantasztikus jellegét máshol kell keresnünk, vagyis abban, ahogyan elbeszélődik” (POLLET 1991, 166).

²⁴ *Az átváltozást* Kafka már 1912-ben megírta, a publikáció viszont egészen 1915-ig elhúzódott, amikor is az elbeszélés 1915 októberében a *Die weißen Blätter* című folyóiratban, majd 1915 végén a Kurt Wolff kiadó sorozatában könyv alakban is megjelent (vö. POPPE 2010, 165).

publikálta saját elbeszélése első változatát, amelyben ez a jelenet (valamivel rövidebben, és E. T. A. Hoffmannra utalással) szintén szerepel.²⁵

Kafka elbeszélése meglehetősen szokatlanul indul, mert már első mondatában a szereplő megváltozott állapotával, az átváltozással kezdődik, és az egész heterogén (azaz a valóságával összeegyeztethető és összeegyeztethetetlen premisszákra épülő) elbeszélt világot erre a kezdeti eseményre alapozza:

Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában. Páncélszerűen kemény hátán feküdt, és ha kissé föl emelte a fejét, meglátta domború, barna, ív alakú, kemény szelvényekkel ízelt hasát, amelyen alig maradt már meg végleg lecsúszni készülő paplana. Számtalan, testének egyéb méreteihez képest siralmasan vékony lába tehetetlenül kapálódzott szeme előtt (KAFKA 2004, 17).

A „fantasztikus tényállás” (MARTÍNEZ–SCHEFFEL 1999, 127), azaz az átváltozás kivételével az elbeszélt világ nem változik, Gregor Samsát szokott polgári világa veszi körül, s kizárható megváltozott tudatállapota is, hiszen – amint a bevezető mondat kiemeli – éppen „nyugtalan álmából”, azaz az esetlegesen fantasztikus, ambivalens érzékelést lehetővé tevő helyzetből tért vissza éber állapotba: „»Mi történt velem?« – gondolta. Nem álmodott. Szobája, e szabályos, csak kissé szűk emberi szoba, békésen terült el a jól ismert négy fal között” (KAFKA 2004, 17).²⁶ A figura itt – a „klasszikus” fantasztikumtól eltérően – „alig lepődik meg az ellentmondásostól és megmagyarázhatatlantól”, mert itt „árnyalatokban gazdagabb valóságfelfogással szembesül” (BARBETTA 2006, 218). Az érzékelt világ valóságossága ugyanakkor – az elbeszélő kijelentéseként – a szereplő nézőpontját is játékba hozza, aki maga sem kételkedik saját átalakulásában, s azt mintegy közvetetten igazolja (GLINSKI 2004, 378).²⁷

Az átváltozás ugyan eltolja a dimenziókat, megnehezíti az érzékelést és a mozgást,

mivel Gregor olyan roppantul széles volt. A felüléshez karra és kézre lett volna szűksége, helyettük viszont csak a sok lábacska volt, amelyek szakadatlanul összevissza kalimpáltak, és Gregor ráadásul irányítani sem tudta őket (KAFKA 2004, 21).

²⁵ A korábbi változat elemzését lásd MÜLLER 2007, 44skk. A két változat összehasonlításához vö. OROSZ 2007, 1sk.

²⁶ Ezt hangsúlyozza Martínez és Scheffel is: „Azt, hogy az átváltozás nem Gregor képzelgése, az elbeszélő kijelentése, azaz »Nem álmodott«, fejezi ki” (MARTÍNEZ–SCHEFFEL 1999, 97).

²⁷ Az elbeszélő és a figura nézőpontja közötti kettősséget említi Thiher is, amikor azt mérlegeli, hogy bár az álom lehetősége is felmerülhet, de az elbeszélő kijelentése ezt cáfolja, valamint a szereplőnek, Gregornak a narrátor által felidézett gondolata is ezt erősíti meg, amennyiben az olvasó megbízhatónak tartja az elbeszélőt (vö. THIHER 2018, 109). A narrátor megbízhatóságának kérdése fontos szempont, de ezt a jelen kontextusban nem tárgyalom részletesebben.

A féreggé változott szereplő, valamint a többi figura, azaz a családtagjai azonban alapvetően magától értetődően fogadják a „hallatlan” eseményt, amely bár akadályozza mindennapi életüket, Gregornál pedig fokozatosan lehetetlenné is teszi azt, de nem hívja elő a borzalom vagy a félelem fantasztikus szövegekben általánosan jelen lévő ambivalens érzését, vagyis, amint azt Martínez megállapítja, a hagyományos fantasztikummal ellentétben itt egy heterogén, de stabil elbeszél világ jön létre (MARTÍNEZ 2002, 125). Nix úgy véli, hogy a heterogén elbeszél világ szegmensei valamiképpen összeolvadnak, furcsa (elbeszél) realitást hozva létre; mindez pedig paradox hatást vált ki, s egyúttal sajátos metaforikus eljárás is kidomborodik (NIX 2005, 110sk). Itt éppen a féreggé vált emberi lény létének értelmetlensége, s Kafkánál általában a világ groteszkbe hajló abszurditása értelmezhető a neofantasztikus eljárásból eredő metaforaként. Kafkával így a fantasztikum új formája születik meg, amely olyan későbbi szerzőknél, mint többek között Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, éppen a karkai „örökség” nyomán válik a modern alkotás lehetséges változatává.

Megfordított átváltozás – neo-fantasztikus megerősítés

A karkai modell alkalmazhatóságát és továbbvihetőségét mutatja meg *Az átváltozás* intertextuális továbbírása a katalán író, Quim Monzó *Gregor* című rövid történetében.²⁸ Monzó a kortárs katalán irodalom sokoldalú alakja, aki más elbeszéléseiben is játékosan alkalmazza az intertextuális vonatkoztatások lehetőségeit. Ez látható a homéroszi eposz egy epizódját átíró *Trója kapujában* címűben, a Tell Vilmos-történet fordul át groteszk-ironikus módon *A helvétek szabadsága*, a Robin Hood-történet pedig az *Igazságra éhezve és szomjazva* című elbeszélésben.²⁹ Monzó tudatosan alkalmazza ezt az eszközt, mert „ez az ironikus eljárás elidegenítő hatást kelt, [...] és megkérdőjelezi a művészi szerzőség és eredetiség hagyományos, romantikus fogalmát” (LUNATI 1999).

Monzó sokoldalúan tájékozódik írói vonatkoztatásaiban, nagyra becsüli Kafkát, és *A pert*, Kafka egyik legismertebb regényét „a múlt század egyik legmesteribb művének”³⁰ tartja. A *Gregor* is ezt az írói affinitást mutatja fel, amikor a karkai átváltozást fordítja meg, mert itt egy csótány változik emberi figurává:

²⁸ Ezúton szeretnék köszönetet mondani Kürthy Ádámnak, aki felhívta a figyelmemet erre a Monzó-szövegre.

²⁹ Az elbeszélések Monzó *Quadajara* című kötetében jelentek meg magyarul (lásd MONZÓ 2010). Az újírást Monzó-féle eljárását említi BEILIN 2004, 171sk. Gregori Soldevilla is kiemeli, hogy Monzó „elbeszélő műveinek egy részében különleges eredménnyel alkalmazza a hipertextuális transzformációkat és imitációkat” (GREGORI SOLDEVILLA 2010, 69).

³⁰ Monzó kijelentését idézi MARRUGAT 2014, 33.

Amikor egy reggel a csótány kikelt a bábból, arra lett figyelmes, hogy kövér fiatal-emberré változott. Feküdt a hátán, amely meglepően puha és meztelen volt, ha egy kicsit felemelte a fejét, látta, hogy a hasa sápadt, és fel van puffadva. A végtagjainak a száma drasztikusan lecsökkent, és az a kevés, ami megmaradt (konkrétan négy, ezt később megszámolta), fájdalmasan húsos volt, kövér és súlyos, meg se bírta mozdtani őket (MONZÓ 2010, 45).

A folytatásban szinte szó szerint ismétlődik a féreggé változott karkai Gregor rácsodálkozása új állapotára és környezetére: „Mi történt vele? A szoba is borzasztóan összement, és a penészszagot sem érezte olyan erősen, mint azelőtt” (MONZÓ 2010, 45). A karkai elbeszélés dimenziói ugyanakkor az ellentétükbe fordulnak, az emberi alakra váltással „[m]ilyen aprónak tündek most ezek a tárgyak, amelyeket korábban nem is látott még soha teljes valóságukban” (MONZÓ 2010, 45). A helyváltoztatás kínja is megismétlődik – ellenkező előjellel:

Minden erejét összeszedve megpróbált újra az oldalára fordulni. Ereje volt ugyan, de nem tudta irányítani a testét, a mozdulatai ügyetlenek voltak, és ahogy sem tudta koordinálni őket. Arra gondolt, ha megtanulná használni ezeket a furcsa végtagokat, talán javulna annyit a helyzet, hogy közelebb tudna menni a szeretteihez (MONZÓ 2010, 46sk).

Ugyanúgy, ahogyan Karkánál, ez a testi alakváltozás nem vált ki rettenetet, félelmet, az emberré változott csótány lassan alkalmazkodik új érzékeléséhez, körülményeihez, ahogyan a karkai világban is ez történik. Monzó figurája viszont, bár eleinte még szeretteinek tekinti az anyját, apját, nővérét, és próbál kapcsolatot tartani velük, mert „[f]élt, hogy elveszíti őket” (MONZÓ 2010, 47), az átváltozás következményeként mégis fokozatosan eltávolodik a családjától. Annak megfordítása mindez, ahogyan Karkánál a család távolodik el mindjobban Samsától, aki teherre válik számukra, és végül megszabadulnak tőle, amikor az bogár-létét befejezve eltakarítandó dologgá válik.

Az emberré változott csótány – mintegy a karkai történet ironikus-groteszk átfordításával – itt maga likvidálja korábbi családtagjait, akik emlékeztetik őt korábbi világára:

Fel akarta takarítani, még mielőtt leszidják, ezért a kamrába ment, és ahogy leemelte a felmosórudat a helyéről, meglátott a fal mellett három csótányt, akik egy darabig mozdulatlanul álltak, majd hanyatt-homlok menekülni kezdtek. Meglehető undorral tiport rájuk a jobb lábával, és egészen addig taposta a hátukat, amíg nem hallotta, hogyan roppan össze a páncéljuk a cipője talpa alatt (MONZÓ 2010, 53).

Következetes megfordító intertextuális vonatkozás jön létre, amely egyúttal megerősíti a neofantasztkikus modellt is: Monzó ezáltal játékosan visszaul a neofantasztkikum karkai forrásvidékére, amelynek mechanizmusát fenntartva egyúttal saját elbeszélése (és általában a neofantasztkikus szövegek) kissé ironikus reflexió-jához is eljut.

Alakváltozások – tovább élő fantasztkikum

A négy szöveg jól láthatóan a fantasztkikum különböző változatát képviseli: Cholonoky és Perutz a „hagyományos” fantasztkikum szerkezetét követi, ugyanakkor viszont annak metaforikus átmenetét jelenti, amelyben az elbeszélrt történet túlmutat a fantasztkikus történet mivoltán, és saját nyelviségét, retorikusságát is felmutatja. Kafka elbeszélése a neofantasztkikum születését dokumentálja, Monzó pedig e neofantasztkikus mintát követve fordítja meg a karkai történetet.

Közös mozzanat azonban mind a négy szövegben az intertextuális vonatkozás, amennyiben tágabb értelemben mind a négy szöveg az antik „metamorfózis” mintáját variálja, szövegviláguk emellett más intertextuális mozzanatokat is beépít: Cholonoky elbeszélése a metamorfózist a harag istennőjére történő játékos utalással további antik mintával egészíti ki. Perutz az intertextuális Hoffmann-utalással a klasszikus fantasztkikumot hozza játékba: maga is hangsúlyozta ebbéli affinitását, amikor arról beszélt, hogy „E. T. A. Hoffmann világa előtt [...] mindig résnyire nyitotta az ajtót” (vö. COTHAN 1990, 36),³¹ s így olyan szerzővel teremt irodalmi rokonságot, akinek fantasztkikus elemekkel átszőtt szövegei szerteágazó intertextuális kapcsolatrendszert, tovább élő mintákat teremtettek (vö. OROSZ 2001, 224skk).³² A Perutz és a Kafka-féle átváltozás véletlen intertextuális összehangzása a kapcsolódáson túlmenően a kétféle fantasztkikus szövegépítés közötti alapvető különbséget, s Kafkát mint a klasszikus fantasztkikum továbbfejlesztőjét is felmutatja (NIX 2005, 109). A karkai történet látszólag nem követ intertextuális mintát, de címével rögtön az átváltozás, a metamorfózis intertextuális hagyományára utal (vö. THIHER 2018, 108), és „nyilvánvalóan a nyugati irodalom- és szellemtörténet ősi gondolati alakzatát eleveníti fel” (ABRAHAM 2008, 421). Ezt a hagyományt Monzó szövege is követi, egyúttal a Kafka-szövegnek már a címmel jelzett egyértelmű intertextuális továbbírásával is összekapcsolva.

Az emberi és állati szféra közötti átmenet lehetőségének felmutatása, mely a négy szöveg közös jegye, az ember külső és belső erők általi veszélyeztetettségét,

³¹ Perutz Hoffmann-vonatkozásait említi Jacquelin is (JACQUELIN 2002, 22).

³² Bár Kafka nem hivatkozik közvetlenül E. T. A. Hoffmannra, de a Kafka-szakirodalom több vonatkozásban is kimutatja affinitásukat, amint azt Mihály Csilla összefoglalja (vö. MIHÁLY 2020). A karkai elbeszélésmód sajátosságairól vö. MIHÁLY 2015.

kiszolgáltatottságát, az egyén elbizonytalanodott önérzékelését mutatja fel metaforikus felidéző erővel, egyúttal elbeszélő diskurzusukban az elbeszélés szövegszerűségét is reflektálva; míg Cholnoky és Perutz az illetén metamorfózis rémületét is tematizálja, Kafkánál és a rá utaló Monzónál az átváltozás az elbeszélt világ magától értetődő jelensége, az embertelenség (elembertelenedés) metaforája lesz.

Bibliográfia

- ABRAHAM, Ulf (2008), *Die Verwandlung*, in Bettina VON JAGOW – Oliver JAHRAUS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 421–436.
- ALAZRAKI, Jaime (1983), *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.
- ALAZRAKI, Jaime (2019), Mi az a neofantasztikum? ford. BAGLYOSI Leona, in BÁDER Petra – MENCZEL Gabriella (szerk.), *A fantasztikus irodalom elméletei Spanyol-Amerikában*, Budapest, ELTE BTK Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 205–219.
- BARBETTA, María Cecilia (2002), *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman „Das Parfum”*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- BARBETTA, María Cecilia (2006), Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen, in Clemens RUTHNER – Ursula REBER – Markus MAY (Hg.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 209–225.
- BAUER, Gerhard – STOCKHAMMER, Robert (Hg.) (2000), *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- BEILIN, Katarzyna Olga (2004), *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Woodbridge, Tamesis.
- BERNÁTH Árpád (2004), Über Nietzsches Begriff der Metapher in seinem Essay Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in uő, *Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten*, Szeged, Grimm, 41–70.
- CAILLOIS, Roger (1965), *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- CERSOWSKY, Peter (1983), *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik” insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München, Wilhelm Fink.
- CHOLNOKY Viktor (1999), Polixéna kisasszony póré, in uő, *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések*, Budapest, Ister, 32–41.
- COTHRAN, Bettina F. (1990), Der „Einbruch der E. T. A. Hoffmannschen Welt” in den Werken von Leo Perutz, in *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 36, 36–47.
- DURST, Uwe (2001), *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen–Basel, Francke.
- DURST, Uwe (2012), Begrenzte und entgrenzte wunderbare Systeme. Vom Bürgerlichen zum 'Magischen Realismus', in Lars SCHMEINK – Hans-Harald MÜLLER (Hg.), *Frem-*

- de Welten. *Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, Berlin–Boston, de Gruyter, 57–74.
- GÉCZI János (1999), A két szemű Cholnokyak, in CHOLNOKY Viktor, *Wurmdrucker Tóbiás és egyéb kísértések*, Budapest, Ister, 209–218.
- GLINSKI, Sophie von (2004), *Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Franz Kafkas Frühwerk*, Berlin – New York, de Gruyter, 7–14.
- GREGORI SOLDEVILLA, Carme (2010), Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual, *Revista de Filologia Romànica* 27, 59–76.
- HILLEBRANDT, Claudia (2011), *Das emotionale Wirkungspotenzial von Erzähltexten. Mit Fallstudien zu Kafka, Perutz und Werfel*, Berlin, Akademie Verlag.
- HIRSCH, Erik (2014), 'Realismo mágico', 'lo real maravilloso' und 'lo neofantástico': Ein undurchdringlicher Urwald lateinamerikanischer Begrifflichkeiten?, *Zeitschrift für Fantastikforschung* 4: 2, 73–97.
- INNERHOFER, Roland (1996), *Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*, Wien–Köln–Weimar, Böhlau.
- JACQUELIN, Evelyne (2002), Théories et lectures du fantastique d'un bord à l'autre du Rhin: L'exemple de Leo Perutz, in Bernard BANOUN – Delphine BECHTEL (éd.), *Merveilleux et fantastique dans les littératures centre-européennes*, Paris, Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes – Université de Paris-Sorbonne, 21–38.
- KAFKA, Franz (2004), Az átváltozás, ford. GYÖRFFY Miklós, in uő, *Az átváltozás. Válogatott elbeszélések*, Budapest, Európa, 17–74.
- KINDT, Tom – MEISTER, Jan-Christoph (Hg.) (2007), *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*, Tübingen, Niemeyer.
- KINDT, Tom (2011), „Das Unmögliche, das dennoch geschieht”. Zum Begriff der literarischen Phantastik am Beispiel von Werken Thomas Manns, in *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol. 24, 43–56.
- LEINE, Torsten W. (2018), *Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne: Paradoxien einer Poetik der Mitte*, Berlin–Boston, de Gruyter.
- LUNATI, Montserrat (1999), Quim Monzó i el cànon occidental: una lectura de „Pigmalió”, *Journal of Catalan Studies* 2, <https://www.uoc.edu/jocs/2/articles/lunati/> (2020. 05. 27.)
- LÜTH, Reinhard (1990), Leo Perutz und das Fin-de-Siècle. Zu den literarischen Anfängen des Romanautors Leo Perutz und ihren Wurzeln in der Wiener Literatur um 1900, *Modern Austrian Literature* 23: 1, 35–53.
- MARRUGAT, Jordi (2014), *La narrativa catalana de la postmodernitat. Històries, formes i motius*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- MARTÍNEZ, Matías – SCHEFFEL, Michael (1999), *Einführung in die Erzähltheorie*, München, C. H. Beck.
- MARTÍNEZ, Matías (2002), Proleptische Rätselromane. Erzählrahmen und Leserlenkung bei Leo Perutz, in Brigitte FORSTER – Hans-Harald MÜLLER (Hg.), *Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks, Stationen der Wirkung*, Wien, Sonderzahl, 107–129.
- MIHÁLY, Csilla (2015), *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater. Zur Erklärungsfunktion der Wiederholungsstrukturen im mittleren Werk* (= Österreich-Studien Szeged 9), Wien, Praesens Verlag.

- MIHÁLY Csilla (2020), E. T. A. Hoffmann és Franz Kafka: Strukturális rokonság a romantika jegyében? *Filológiai Közöny* 66: 4, 87–99.
- MONZÓ, Quim (2010), Gregor, ford. BAKUCZ Dóra, in uő, *Guadalajara*, Budapest, Európa, 45–53.
- MUSIL, Robert (1977), *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa, 1. kötet.
- MÜLLER, Hans-Harald (2007), *Leo Perutz. Biographie*, Wien, Zsolnay.
- MÜLLER, Hans-Harald (2020), Literarische Fantastik. Themen und Strategien. Mit einer Interpretationsskizze von David Mitchells Roman *Slade House*, in Tobias LAMBRECHT – Ralph MÜLLER (Hg.), *Mischwesen und Mischwelten. Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik, Special Issue # 4 of Textpraxis Digital Journal for Philology*, <http://www.textpraxis.net/en/hans-harald-mueller-literarische-fantastik> (2020. 07. 17.)
- NIX, Daniel (2005), *Kafka als phantastischer Erzähler? (Neo-)Phantastische Elemente und Realitätssysteme in den Texten Franz Kafkas*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik in Wetzlar.
- OROSZ Magdolna (2001), *Identitát, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt/M., Peter Lang.
- OROSZ Magdolna (2006), Utazás kultúrák között. Interkulturális mozzanatok Cholnoky Viktor Trivulzió-novelláiban, in BEDNANICS Gábor – EISEMANN György (szerk.), *Induló modernség – kezdődő avantgárd*, Budapest, Ráció Kiadó, 102–122.
- OROSZ Magdolna (2007), *Identitát, Identitátskonstruktion und Phantastik bei Leo Perutz*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/MORosz2.pdf> (2020. 05. 10.)
- OROSZ Magdolna (2019), *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*, Budapest, Gondolat Kiadó.
- PERUTZ, Leo (1995), Das Gasthaus zur Kartätsche, in uő, *Herr, erbarme dich meiner*, Wien, Zsolnay, 120–162.
- POLLET, Jean-Jacques (1991), Les fatalités ordinaires de Leo Perutz, in Antoine FAIVRE – uő (éd.), *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, 157–169.
- POPPE, Sandra (2010), Die Verwandlung, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 164–174.
- RILKE, Rainer Maria (2002), Malte Laurids Brigge feljegyzései, ford. GÖRGEY Gábor, in uő, *Malte Laurids Brigge feljegyzései és más szépprózai írások*, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 364–425.
- RUTHNER, Clemens (1995), Jenseits der Moderne. Abriß und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890–1930, in Thomas LE BLANC – Bettina TWRSNICK (Hg.), *Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, 65–85.
- RUTHNER, Clemens – REBER, Ursula – MAY, Markus (Hg.) (2006), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke.
- SÁNTA Gábor (1993), Cholnoky Viktor Amanchich-novellái, in GÉCZI János (szerk.), *Cholnoky Viktor, A „Vár Ucca Tizenhét” tematikus füzet*, Veszprém, 91–99.
- SCHIEFFEL, Michael (1990), *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- SCHIEFFEL, Michael (2020), Magischer Realismus in Malerei und Literatur. Ein Konzept und seine Geschichte, in *Wirklichkeit als Legende. Malerei zwischen den Kriegen. Ein*

- Symposium zum Magischen Realismus*, 23. November 2018 (előadás-szöveg, online publikálva 2020. január 22.), https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Bilder/Forschung/Research_Forum_Blog/Wirklichkeit_als_Legende/MF_WirklichkeitAlsLegende_Vortrag-Scheffel_RZ_2020-01-22.pdf (2020. 05. 10.)
- SPIEGEL, Simon (2015), Wovon wir sprechen, wenn wir von Phantastik sprechen, *Zeitschrift für Fantastikforschung* 5.1 (9), 3–25.
- THIHER, Allen (2018), *Understanding Franz Kafka*, Columbia SC, University of South Carolina Press.
- THOMKA Beáta (2001), *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Budapest, Kijarat Kiadó.
- TITZMANN, Michael (1989), Das Konzept der 'Person' und ihrer 'Identität' in der deutschen Literatur um 1900, in Manfred PFISTER (Hg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 36–52.
- TITZMANN, Michael (2002), Das „Unsichtbare“ und die Phantasie der „Macht“. Verknüpfungen von Okkultismus und Wissenschaft in der Frühen Moderne, in Christine MAILLARD (éd.), *Sciences, sciences occultes et littérature (1890–1935), Recherches Germaniques. Revue annuelle*, Hors série No. 1, 173–202.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (2002), *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó.
- VAX, Louis (1960), *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VAX, Louis (1992), Thèses sur le fantastique, in Jean-Marie PAUL (éd.), *E. T. A. Hoffmann et le fantastique*, Nancy, Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy, 7–42.
- WÜNSCH, Marianne (1989), Wege der „Person“ und ihrer „Selbstfindung“ in der fantastischen Literatur nach 1900, in Manfred PFISTER (Hg.), *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Passau, Rothe, 168–179.
- WÜNSCH, Marianne (1991), *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, München, Fink.
- WÜNSCH, Marianne (2000), Phantastik in der Literatur der frühen Moderne, in York-Gotthart MIX (Hg.), *Naturalismus, Fin de Siècle, Expressionismus 1890–1918*, München, Hanser, 175–191.

MASÁT ANDRÁS

Önmegjelenítés és poétika

Andersen német nyelvű önarcképe: *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung*

Skandinávok Európában és a német nyelvűség

A skandináv kultúra történelmileg mindig folyamatos, sokáig egyirányú vagy inkább egyoldalú kapcsolatban állt Európával: a nagy európai kultúrák, főként a német (elsősorban Dániában) és a francia (Svédországban), de az angol nyelvű is szükségyszerűen döntő befolyást gyakorolt a földrajzilag nehezen hozzáférhető északi kultúrákra. A 19. század elejétől mind több skandináv író és költő ismerkedik meg személyesen is közvetlenül az európai szellemi áramlatok képviselőivel. Bár tanulmányútjaik elsősorban a napfényes Dél felé (Olaszország) vezetnek, de nyelvileg – és irodalmi, valamint földrajzi szempontból is – elsősorban a német nyelvterületen való tartózkodás jelenti és garantálja számukra az Európával való szoros kapcsolatot: a német hercegségek szellemi élete, a német nyelvű kultúra a modern Európát jelentette. A szoros német befolyás különösen a romantika északi recepciójában követhető, itt is elsősorban a dán romantika irányultságában és aztán az impulzusok északi továbbadásában, közvetítésében. Ebben nagy szerepet játszik – Oehlenschläger „bekapcsolásával” – a norvég/dán Henrich Steffens, a német és dán/norvég kultúrkörökben egyaránt ismert tudós, költő és filozófus, aki feladatának tekintette a német romantika, elsősorban Schelling filozófiájának Észak felé közvetítését, és aki mint költő, író is gyakorlatilag németül publikál.¹ Hosszan lehetne felsorolni, hogy a 19. században kik voltak azok a skandináv írók, költők, festők, szobrászok, akik huzamosabb német nyelvterületen való tartózkodásuk során egyrészt az európai kulturális áramlatokat közvetlenül megismerhették és azokat innovatívan közvetítették, másrészt műveik német változatával az „európai” piacon tudtak bemutatkozni, azaz munkásságukat nemzetközileg ismertté tenni (a világhírűek közül gondoljunk csak – Andersen mellett – Ibsenre vagy Strindbergre). A skandináv – néha egzotikusnak látott, de elsősorban az újat jelentő – témák német nyelvterületen való színrevitele tehát az egyéni „piackutatást”, az „európai” befogadó szemével történő megmértetést, a hazainál jóval szélesebb elvárási horizont megismerését jelentette. Ugyanakkor ott-létük jelentős szerepet játszott a skandináv ország vagy országok

¹ Önéletrajzot is ír *Was ich erlebte* címmel, 1840–44.

európai országhépeének újkori kialakításában. Ez a fajta „kívről”, külföldről történő országhépeítés – mely különösen Norvégiában párhuzamosan halad a „belső”-vel – elsősorban a festészet és az irodalom területén volt számottevő. A század nagy hatású norvég festői, Tidemand, Gude és Dahl norvég tájakat, nemzeti szokásokat, népi zsánerképeket festenek és mutatnak be Németországban (néha csak azt követően hazájukban); az említett H. Steffens egyik novellaciklusának a címe: „*Die vier Norweger*” (1828), vagy a svéd Atterbom, aki több versét csak németül írja, egyik címe *Der Schwede*, már címükben is jelzik, hogy szerzőik tudatosan mint hazájuk képviselői is jelentkeznek Németországban, így műveikkel egyfajta – figyelemfelkeltő, jól eladható – „egzotikumként” jelentkeznek, egyben országhépet, annak tájait és lakóit is színre viszik, megjelenítik.

H. C. Andersen a 19. századi skandináv írók, költők közül különösen sokat utazik és tartózkodik német nyelvterületen. Egész életét végigkísérik az érvényesülési törekvések, melyek magától értetődően kapcsolják be az amúgy is szoros dán–német kulturális kapcsolatrendszerbe: első útja Németországba vezet, és bár rendkívül sokat utazik Európa országaiban, sőt más kontinensen is, Németország lesz számára a döntő lépcső az európai színpadra való lépéshez. Sokat tesz azért, hogy németül is bekapcsolódhasson a német romantika áramába, művei nagyon gyorsan jelennek meg német fordításban. Egyetlen prózai munkájáról tud az irodalomtörténet, amely csak németül jelent meg, ez a *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* című önéletrajza 1847-ből. Miért éppen egy önéletrajzot ír Andersen csak németül? Ha erre könnyűnek tűnik is a válasz (hiszen Dániában nem volt akkor erre még igény: élettörténetét hazájában jobbra ismerték, műveit pedig eleinte kritikával illették; a kedvező német fogadtatás nyomán nagyobb és fontosabb „piac” nyílik meg, és – főképp – művei gyűjteményes kiadására először Németországban kerül sor, stb.), ezzel kapcsolatban számos kérdés merül fel, melyekre hely hiányában nem térhetünk ki. E helyütt a német nyelvű önéletrajzot Andersen irodalmi munkássága részének tekintjük, és csak azt vizsgáljuk, hogy benne – mint irodalmi műben – hogyan, miként jut érvényre a dán író német nyelvű olvasóinak szánt önmegjelenítése. Az Andersen-szakirodalom alig foglalkozik a német nyelvű önéletrajzzal, és még kevésbé annak narratív szerkezetével.²

Önmegjelenítés és útleírás Andersennél

Andersen életművében (akárcsak társasági szerepvállalásaiban) folyamatosan jelen van az önmegjelenítés mint az írói stratégia konstitutív része. Az erre leginkább alkalmas szövegkonstrukciók a levél és a napló mellett (melyek nem feltétlen

² Bizonyos kivételnek tekinthetjük Johan de Mylius cikkét (MYLIUS 2001). Ugyanakkor az irodalomtörténet – indokoltan – az 1855-ös dán kiadást tartja Andersen „igazi” önéletrajzának.

a későbbi kiadás szándékával íródnak) az úti beszámolók, úti naplók, illetve az önéletrajz, amelyekben a szerző és elbeszélő azonossága elvileg eleve adott, és az önmegjelenítés közvetlenül érvényesül(het). Így abból indulhatunk ki, hogy amíg Andersen meséiben többnyire áttételesen nyilvánul meg az önmegjelenítő elbeszélői stratégia, az útleírásokban és az önéletrajzban az önmegjelenítési elemek diszkurzusai áttétel nélkül, sokkal erőteljesebben vannak jelen. Azonban az utóbbi szövegtípusok is – a német romantika Universalpoetikája jegyében – a mesék szövegkonstrukcióihoz közelít, azokat megelőlegezi, vagy éppen azokat ismétli. Így mese és útleírás, mese és önéletrajz között Andersennél átjárhatóak a határok; a két szövegfajta *hibridizálódik*.

Az Andersen-archívum besorolása 25 útikönyvet tart számon. A kissé elnagyolt besorolás nem tartalmazza első szatirikus útleírását, illetve útleírás-paródiáját (*Fodreise fra Holmens Canal til Østpynten af Amager i Aarene 1828 og 1829*), viszont felveszi az *Improvisatoren* című regényét, melyet sem a szerzői intenció, sem az elbeszélői stratégia, sem pedig a recepció nem indokol; Thorvaldsennel (*Thorvaldsen*) vagy Dickensszel való találkozása (*Et Besøg hos Charles Dickens i Sommeren 1857*) sem hagyományos úti beszámoló, sokkal inkább a találkozás élményének feldolgozása. A feltűnően sok úti beszámoló természetesen nemcsak Andersen kivételes utazási energiáit tükrözi: a személyes élmények átpoetizálásával az önmegjelenítés számos mozzanata érhető tetten a reflexió (és az önreflexió) középpontba helyezésével, azon belül a mesei, „csodás” elemek folyamatos felvételében, a mindennapi és a „csodás” egymásmellettiségében, illetve egyidejűségében. Legsikerültebb útikönyve (melyben magyarországi útból is ír³), *En Digters Bazar* [Egy költő bazárja] 1842-ből már címében is jelzi, hogy egy költő adja közre mindenféle feljegyzéseit útból, melyen Koppenhágából elindulva Németországon, Olaszországon, Máltán, Görögországba és Törökországba jut el, majd a visszaúton a Dunán felhajózva Pesten és Bécsen keresztül érkezik haza. Az út során észlelt tájhoz vagy személyekhez kötődő élményei folyamatosan „költői” reflexiókat váltanak ki belőle, melyek sok helyütt helyi történetek, mondák elbeszélésében jut kifejezésre. (Jellemző, hogy három történet ebből az útinaplóból aztán mesegyűjteményébe kerül.) A szinte állandó lelkesedést és elragadtatást érzékeltető szövegek – a feltűnően sok felkiáltójellel a szövegben – jól mutatják, hogy ez a fajta „poézis” (a „Poetisierung der Welt” jegyében) – lényegében Oehenschläger közvetítésével a jenai romantikus poétikai elveknek megfelelően – a szerző számára folyamatos követelmény, melynek költőként eleget kíván tenni. Az 1835-ben megjelent *Improvisatoren* című regény központi szereplőjének minden – a közönség által – megadott témára verset kell produkálnia/rögtönöznie, majd előadnia is, azaz minden témát azonnal tudnia kell „poétikai” keretbe fog-

³ Ennek a résznek új magyar fordítása 2021-ben jelenik meg. A két – nyers – fordítás itt tőlem származik (M. A.).

lalni. Ebben az útikönyvben is látszatra az utazó én-elbeszélő egy improvizátor-nak, egy rögtönzőnek tűnik; minden úti benyomásra, élményre az általa elképzelt, idealizált költőként válaszol. Egy helyütt, egy különösen lehangoló, sivár török városképnél pl. így kiált fel: „De itt ebben a lehetetlen állapotban a poézis egy sugara sem található!”⁴ (utána persze azonnal talál egy történetet); a bécsi színháznál pedig így fogalmazza meg élményeit: „A tisztességes polgár itt örül a dialektusoknak, és nézi a hétköznapi életet a poézis bengáli tűzétől megvilágítva.”⁵ Az 1842-es útikönyv szerves részét jelentik az egyes neves személyekkel való találkozások rövid leírása. A beszámoló ezekről – a „poézist” kiváltó élmények, benyomások mellett – látszólag a valóság dokumentálását jelenti. Ezek a szövegrészek is azonban a meglátogatott személyek dicséretével egyúttal színre viszik az elbeszélőt is: az ismert, befolyásos személy őt fogadja, tehát ismeri és értékeli, hiszen a szerző/elbeszélő is ebbe a körbe tartozik.

A „költői bazárban” így kerülnek egymás mellé a legkülönbébb szövegfajták: az útleírás, napló, novella, helyi mesék és mondák, így jönnek létre az andersen-i arabeszkék és a vallomásos/önmegjelenítő diszkurzusok, amelyeket Schlegel is említ mint „die einzigen romantischen Naturprodukte”.⁶ Andersen útleírásaiban az utazó az empirikus világot (Schlegelnél: „die wahre Geschichte”) időben kitágítja, és a mindennapos, dokumentált valóságot a „költői” pozíció duratív perspektívájában láttatja.

Andersen önéletrajza és a mese

Az önmegjelenítő aspektus az önéletrajz szövegtípusában még erőteljesebben érvényesül. Andersen első, nyomtatásban is megjelent önéletrajza, a német nyelvű *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* 1847 februárjában jelenik meg a dán születésű Carl B. Lorck kiadásában, Lipcsében, és még abban az évben Angliában is, Mary Howitt fordításában, majd egy kalózkidrásban Bostonban. A német címhez nagyon hasonló címmel (*Mit eget Eventyr uden Digting*, kb. Az én mesém

⁴ „Men findes her ingen Straale af Poesi i hele dette Uvæsen!” (ANDERSEN 1943, 274).

⁵ „hvor den ærlige Borger fryder sig over Dialecterne, seer Hverdagslivet, bestraalt af Poesiens bengalske flamme” (uo. 373).

⁶ Friedrich Schlegel az arabeszk kapcsán *Level a regényről* című esszéjében így folytatja: „Das wären wahre Arabesken und diese nebst Bekenntnissen, seien, behauptete ich im Eingang meines Briefs, die einzigen romantischen Naturprodukte unsers Zeitalters. Daß ich auch die Bekenntnisse dazu rechnete, wird Ihnen nicht mehr befremdend sein, wenn Sie zugegeben haben, daß wahre Geschichte das Fundament aller romantischen Dichtung sei; und Sie werden sich – wenn Sie darüber reflektieren wollen, leicht erinnern und überzeugen, daß das Beste in den besten Romanen nichts anders ist als ein mehr oder minder verhülltes Selbstbekenntnis des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit” (SCHLEGEL 1967b, 319).

költészet nélkül) jelenik meg csaknem száz évvel később, 1942-ben egy Andersen-önéletrajz dánul, de ez a dán kiadás⁷ nem a német (vissza)fordítása, hanem egy 1846-ból származó dán kéziratra támaszkodik, éppúgy, mint feltehetően a német nyelvű, 1847-es kiadás is. 1855-ben jelenik meg – még Andersen életében – a dán nyelvű önéletrajz *Mit Livs Eventyr* (Életem meséje) címmel.

A korabeli dán irodalomban az önéletrajz már Oehlenschlägernél is fontos szerepet játszik mint esztétikai program. A nagy hatású dán költő 1829-ben szintén németül jelenteti meg önéletrajzát *Selbstbiographie des Verfassers bis zu seinem dreissigsten Jahre* címmel⁸ (majd nem sokkal később, 1830/31-ben már dánul, *Levnet* címmel). Andersen mint az oehlenschlägeri poétika egyik legnevesebb és leginveciózusabb követője már 27 évesen – egy kiadatlan – önéletrajzot ír *Levnedsbok* címmel, mely kéziratban maradt meg és csak 1932-ben (!) adják ki, bár a kézirat bizonyos részeit művei német kiadásai előszavában felhasználja. 42 éves korában jelenik meg aztán nyomtatásban első önéletrajza – németül.⁹ Előtte Andersen két, németre is lefordított regénye, mind az említett *Improvisatoren*, mind pedig az 1837-ben megjelent *Kun en Spillemand* a költő, a művész életútját – előbbiben végül is harmonikus, az utóbbiban tragikus sorsát – mutatja be, és mindkettő egyfajta rejtett önéletrajzként értelmezhető. Az 1835 óta megjelenő mesék aztán a szerző ismertségét erősítik, aki ebben a korszakban válik végképp nemzetközileg is ismertté. Így Németországban egy sikeres dán író életrajza irodalmi és kereskedelmi szempontból is joggal kap helyet a lipcsei kiadású *Gesammelte Werke*-ben,¹⁰ 1847 januárjában. Mestere és pártfogója, Oehlenschläger 18 évvel korábbi német önéletrajzához hasonlóan az ő önéletrajza is művei német nyelvű gyűjteményes kiadásának nyitó, 1. és 2. köteteként jelenik meg.

Andersen a német olvasónak eddigi élettörténetéről szólva egy mesét akar elmondani, úgymond költészet nélkül. A cím egyrészt a mesékre mint Andersen németre lefordított és kedvezően fogadott regényei után új¹¹ – mint tudjuk, végül

⁷ H. C. Andersen: *Mit eget Eventyr uden Digtning. Efter Forfatterens Manuskript, udgivet af H. Topsøe-Jensen. Med Tegninger af Herluf Jensenius*. Nyt Nordisk Forlag / Arnold Busck, København 1942.

⁸ A *Selbstbiographie* 1–2; *Oehlenschläger's Schriften zum erstenmale gesammelt als Ausgabe letzter Hand* első két köteteként jelenik meg 1829-ben az akkori Breslauban.

⁹ Ebből dánra fordítva jelennek meg részletek a *Flyveposten* című folyóiratban ugyanazon évben, február 15., 16., 18., 19., 22. és 27-én.

¹⁰ Lásd ANDERSEN (1847a). Andersen műveinek német kiadását 30 kötetesre tervezték, de a későbbi kiegészítésekkel együtt végül 50 kötetben jelentek meg (!).

¹¹ 1835-ben jelenik meg első mesegyűjteménye, az *Eventyr fortalte for Børn*, ugyanabban az évben, mint sikeres regénye, az említett *Improvisatoren*, de Andersen eleinte nem érzékeli meséi, az új szövegfajta kínálta lehetőségeket. Az önéletrajz címe a Goethével való intertextuális kapcsolat mellett azonban világosan utal arra is, hogy 1847-ben – ahogy erről az önéletrajzban ír is – már nagyon is tudatában van az ez irányú befogadói készségnek és elismerésnek.

is egyetlen világhírt hozó – egyéni szövegtípusára utal, és egyúttal megteremti az olvasói elvárások, a befogadói módusz terét. Másrészt „költészet nélkül”, tehát eddigi poézisfelfogásától eltérően a fantázia és képzelőerő költői inspirációi nélkül, azaz a poétika – fiktív – világáról látszólag lemondva akarja saját élettörténetét a szó szoros értelmében elmesélni. Egy nem költészet nélküli mese? Nyilvánvaló, hogy a (nép)mese másképp tartalmaz „költői” elemeket, mint ahogy Andersen eddigi poétikafelfogásában ez tükröződött, a címben szereplő „mese” jelölés azonban egyrészt a német romantika meséire,¹² a polgári valóságot és a csodás, fiktív, „mesés” elemeket sikeresen vegyítő szövegeire utalhat, másrészt és főképp azonban saját meséinek személyesebb folytatását ígéri. A kétkötetes önéletrajzot így kezdi:

Mein Leben ist ein hübsches Märchen, so reich und glücklich. Wäre mir als Knaube, als ich arm und allein in die Welt hinaus ging, eine mächtige Fee begegnet, und hätte gesagt: „wähle deine Laufbahn und dein Ziel, und dann, je nach deiner Geistesentwicklung und wie es der Vernunft gemäß in dieser Welt sein muß, beschütze und führe ich dich!” (ANDERSEN 1847a, I. 1.)

Nem hagyhatjuk említés nélkül Goethe *Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit*-jére való allúzió kérdését, hiszen a goethei (proto)szövegre Andersen már a címválasztással („költészet nélkül”) metaszöveggként reagál, és egy nyilvánvaló intertextuális folyamatot indít be – különösen német nyelvterületen. Óriási a két szerző/elbeszélő közötti elbeszélői attitűdben a különbség. Goethe előszót ír és abban felelősségről, korról és feladatról¹³ beszél (a Bildungsroman modell is többször – kimondatlanul – megjelenik), dokumentált valóságot és fikciót ígér, és egyáltalán, e szövegtípus retorikai struktúrájának megfelelően megindokolja, miért ír önmagáról, miért ír önéletrajzot. Andersen nem szabadkozik, és szakítva a szövegtípus klasszikus retorikai tradícióival, nem indokolja – a látszat kedvéért sem – kétkötetes önéletrajza megírását. Az első két mondatban egyszerűen létrehozza a mesekeretet, mint eddigi életműve jellegzetes és innovatív szövegtípusának megfelelő elbeszélői móduszt, melyben szerzői/elbeszélői közlés és olvasói elvárás találkozhatnak. Bár a jó tündérrel együtt az idézett bevezető mondat szellemi fejlődést és értelmet is említ, ezek szövegbeli megjelenése vagy narratív érvényesülé-

¹²Novalistól kezdve Brentano ezzel kapcsolatos elképzeléseire, Chamissóra, aki Andersent fordít, és természetesen E. T. A. Hoffmann szövegeire gondolhatunk – majd mindegyikőjük Andersen személyes ismerőse is volt és csaknem kivétel nélkül utalás történik rájuk a szövegben.

¹³Pl. ha csak az alábbi sorokra gondolunk: „Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt” (GOETHE 1948).

se nem igazán számottevő; nem olvashatunk saját magáról és korával kapcsolatos megfigyelésekről, álláspontokról, a goethei előszóban említett világ- és ember-szemlélet („Welt- und Menschenansicht”) követelménye csak egy végtelenen le-szűkített, egocentrikus perspektívában mutatkozik. A műveltség („Bildung”) mo-tívuma mint személyes „hiány” mindjárt az önéletrajz elején megjelenik, és annak megszüntetése lényegében az önéletrajz egyik strukturális elemét jelenti, azonban egy intellektuális rezonáló szellem fejlődése, azaz egy fejlődésregény, egy Bil-dungsroman tartalma és szerkezete hiányzik a világgá induló szegény fiú szeren-csésen végződő meséjében. Természetesen nyilvánvaló, hogy nem is ez a szándék: az anderseni önéletrajzban az elbeszélői stratégia a romantika zseni-kultuszának vonzásában az elbeszélőt mesemondóként és egyben saját maga mesehősként jeleníti meg és szervezi meseszerkezeté: így válik az önéletrajz irodalmi művé, a dán romantika prózájában egy speciális szövegtípus folytatásaként. A mesemon-dói pozíciót erősíti az anderseni nyelv: a hétköznapi, szóbeli nyelvi változatok használata segíti az olvasónak a szerzővel/elbeszélővel való azonosulását.

Az (ön)életrajz meséje

„Indem wir auf unser Leben zurücksehen und es in Gedanken re-capituliren; so genießen wir es zum zweyten male, und indem wir es aufzeichnen, bereiten wir uns ein neues Leben in und mit an-der-n.”¹⁴ (GOETHE 1806)

Az anderseni, már-már oximoronszerű cím fikció, költészet nélküli, azaz „valóság-ra” építő mesetörténetet ígér. A mesemondás narratívája bizonyos vonatkozásban folytatja az *Egy költő bazárja* stratégiáját: ott a beutazott (valóságos) táj természeti és kulturális élményei – látszólag spontán módon – a költő pozíciójába helyezik az elbeszélőt, aki a látottak alapján folyamatosan a költői nyelven való megszólá-lásra érez belső kényszert. Német nyelvű önéletrajzában az élettörténet valóságos eseményei egy másik, de hasonló lehetőséget kínálnak: az egyes életrajzi törté-netek olyan szerkezeti sorrendet és olyan perspektívát implikálnak, melyek ezút-tal meseszerkezetet hoznak létre. A főhős/elbeszélő egy olyan úton halad végig, amelynek – bár még nincs vége – szerencsés és harmonikus lefolyását az olvasó/ befogadó eleve tudja és várja: az elbeszélő szerző már a címbe és az első – idé-zett – mondataival is sikeres, boldog lezárást ígér, és a befejezés is a szerencsés élet továbbvitelét ígéri, duratív perspektívája meséhez illő.

¹⁴ Goethe levele Hackertnek 1806. április 4-én. Ez az egyetlen mondat összefoglalja a saját élet rekonstruálásának, újraírásának, a magunk és mások számára történő önmegjelenítésnek legfonto-sabb komponenseit.

Odenséből egy szegény fiú indul világgá, azaz Koppenhágába, ahonnan aztán megismeri Európát, a világot – és fordítva is: a világ megismeri őt. Egy fantázia-dús, álmodozó,¹⁵ ugyanakkor mindenáron érvényesülni kívánó gyermek 14 éves korában felkerekedik, hogy a fővárosban szerencsét próbáljon, miután anyjának nyíltan megvallja, hogy híres ember akar lenni.¹⁶ Koppenhágában több módon igyekszik felkerülni a színpadra: mint balett-táncos, mint énekes, és amikor egyik sem sikerül, próbál színházi szerzőként, költőként érvényesülni, csalódások és mindennapi megaláztatások közepette. Ugyanakkor mindig valaki vagy valakik segítik, így kerül az ún. latiniskolába (tulajdonképpen gimnáziumba), miután értesére adják, hogy hiányos a műveltsége,¹⁷ enélkül pedig nem lehet sem színpadi szerző, sem költő. Az önéletrajz itt vehetné át a Bildungsroman struktúramodell-jét, de erről szó sincs. Az útnak indult, majd a világot bejáró mesehős (és elbeszélő) hangsúlyozottan ugyanazzal a gyermeki naivitással, lelkesedéssel és hálával megy végig a pályáján, mint ahogy elindult.¹⁸ Már Odensében is a latiniskola diákjai a „Bildung” képviselői, egy más szociális réteget és más kultúrát képviselnek, Koppenhágában aztán maga is ide kerül. Bár az élettörténet meséjében talán ezek az évek tűnnek a legkeservesebbeknek az iskola rektorának személye miatt, azért egy-egy mondat arra is utal, hogy a dán nyelv helyes használatára is tanítják, és ő jó diák lesz. Végig követhető azonban a „Bildung” dichotomikus értelmezése, mely az anderseni szövegben a szükséges művelődésbeli, kulturális ismeretek megszerzését és egyúttal társadalmi rangot jelenti, de egyben az iskolai dresszúrát, a (társadalmi, de főképp irodalmi) kánonokhoz való ragaszkodást és a kritikákban megnyilvánuló „nevelő célzatú” szűklátókörűséget is. Amikor iskolai éveiben elragadtatással beszél a koppenhágai művelt világról,¹⁹ az éles ellentétben áll a rektori ház légkörével, mert a fővárosi személyiségek a művészetek, az irodalom világát képviselik, nem pedig a „latiniskola” művészeti léttől távoli, fegyelmező és túlszabályozott rendjét. Nem is számol be az itt szerzett tudás tartalmáról, egyetemi végzettségét is egy mondatban intézi el, egyfajta kötelező gyakorlatként jelenik meg ez az életmesében, mert a diploma számára csak szükséges lépés a társadalmi beilleszkedéshez és elfogadtatáshoz. A romantika poétikájának megfelelően kez-

¹⁵ Az odensei szegénynegyedben töltött éveiről így ír: „Meine ganze nächste Umgebung diente nur dazu, meine Phantasie zu erfüllen” (ANDERSEN 1847a, I. 9), majd „Ich war ein sonderbar träumerisches Kind” (uo. I. 11).

¹⁶ „Ich will berühmt werden” (uo. I. 26).

¹⁷ „Der Direktor hieß mich ernst meiner Wege gehen und fügte hinzu, daß man nur Menschen engagire, die Bildung besäßen” (uo. I. 33). A színház igazgatósága is azt javasolja, hogy képeztesse magát: „...mir die Bildung verschaffen, ohne welche es nichts helfe irgend ein Talent zu besitzen” (uo. I. 50–51).

¹⁸ Uo. I. 28, 33, 35.

¹⁹ Lásd „gebildete Welt” (uo. I. 65).

dettől fogva az isteni gondviselést,²⁰ a személye iránti isteni figyelmet és ezzel a kiválasztottságot, gyermeki, naiv, lelkesedésre képes személyiségét és tehetségébe vetett hitét mutatja fel, mint – úgymond – szerencsés pályájának meghatározó tényezőit, nem pedig a műveltséget, az ismereteket. Így és itt tükrözi az egész önéletrajzi szöveg az intertextuális dialógust Oehlenschläger *Aladdin eller den forunderlige Lampe* (1805, Aladdin és a csodalámpás) című mesedráájával (és az Ezeregyéjszaka meséjével). A dán és egyben a skandináv romantika egyik alapvető műve Aladdin boldog véget érő sorsán keresztül mutatja meg a romantika zseni-kultuszának megfelelően, hogy miképp nyeri el a természet egyszerű fia, a mihaszna, de szerencsés kiválasztott ifjú megérdemelten a szultán lánya, Gulnera kezét és végül az egész birodalmat, a tudós Nouredin ellenében.²¹ Andersen önéletrajza szerves folytatása a schellingi–oehlenschlägeri romantika vonulatának: ahogy Oehlenschläger visszaemlékezéseiben önmagát Aladdinhoz hasonlítja, az is Aladdin sorsához hasonlatos, ahogyan az anderseni önéletrajz elbeszélője az önéletrajz szerzőjét lát(tat)ja (vagy ahogy a szerző az elbeszélőt...).

Ahogy erre a mottóként idézett goethei levélsorok is utalnak, az önéletírásban, mint az önmegjelenítés legközvetlenebb szövegtípusában szükségszerűen egy „új”/más élet jelenik meg, egy (re)konstrukció érvényesül.²² Az anderseni önéletrajz narratív struktúrájában az isten által vezérelt költői és emberi sors, a költői elhivatottság romantikus eszméje az életpálya meseként való megjelenítését implikálja. Az egyszerűség kedvéért és hely hiányában el kell tekintünk a deklarált szerző, az elbeszélő/„mesemondó” és H. C. Andersen, a biológiai személy közötti különbség tárgyalásától, azaz a szerző/„mesemondónak” az önéletrajzi szövegben megjelentetett életrajza és a valóságos személy életrajza közti nyilvánvaló eltéréstől; pedig kézenfekvő, hogy a szerző a mesében és a mesével Andersennek egy új, „mesebeli” (fiktív) életet ad: Andersen, az író önéletrajzi meséjével mesebeli hőssé teszi, és – ahogy ő írná – a „poézis bengáli tüzeiben” újjáírja és harmonizálja Andersen, a valóságos ember élettörténetét.

Az önéletrajzban megjelenített életút egyes eseményei eleinte mesei próbatételek. A proppi értelemben hiányról is beszélhetünk: egzisztenciálisan, és ezzel szo-

²⁰ Például: „Ich fühlte tief Gottes Fürsorge für mich und brach in Tränen aus” (I. 58), vagy Párizsban 1833-ban: „Die innigste Dankbarkeit gegen Gott erfüllte mich, denn ich fühlte, wie ich Alles nur durch seine Gnade hatte...” (I. 95) később egy kritika kapcsán: „So war ich nun einmal; ich weinte mich aus und fühlte Dankbarkeit gegen Gott und gegen die Menschen” (I. 105).

²¹ Az önéletrajz elbeszélője egy helyütt (I. 66) idézi is Aladdint, és helyébe képzeletben magát.

²² Ezért nem érthetünk egyet pl. Philippe Lejeune önéletrajz-felfogásával, mely szerint a deklarált szerző, elbeszélő és olvasó között az önéletrajzban egyfajta megegyezés születik a címlapon szereplő, autentikus szerző és elbeszélő identitásáról, és így az olvasó egyfajta valóság-garanciát kap. Ezt cáfolja aztán Paul de Man, aki – leegyszerűsítve – már úgy látja, hogy az önéletrajz szövege iránítja a szerzőt, az olvasó számára pedig az önéletrajz egy „figure of reading”.

ros összhangban a művészi lét vonatkozásában is, azaz az elismerés, költői siker és ismertség hiányáról. A próbatételek kérdései itt is megjelennek, azaz hogy a hős, a naiv szegénylegény boldogul-e, és varázseszköz és/vagy „segítői” segítségével leküzd-e az akadályokat, megérti-e az őt irányító történések igazi tartalmát, az egyes személyek segítő vagy ártó voltát stb., tehát végül is elismert és híres költő lesz-e. De az élettörténet meséjében ezek nem lesznek igazi kérdések, a feszültség is csak látszólagos: az olvasó-mesehallgató amúgy is kezdettől fogva tudja mindig a mese végét, azonkívül az ismert és sikeres szerző és az elbeszélő azonossága a szerencsés véget eleve megelőlegezi. Ezt erősíti, hogy a szerző/mesemondó többször röviden előre is utal az egyes élmények leírásánál, hogy azok költői „átiratban” hol jelentek meg, azaz hogyan jelenthettek egy-egy elemet a sikerhez, a „hiány” leküzdéséhez vezető úton.

Az anderseni élettörténet meséjében az egyes állomások majdnem mindig földrajzi helyváltoztatáshoz kötöttek. A szűk és kilátástalan odensei gyerekkor után a koppenhágai élet is fokozatosan kitágul, és aztán a külföldi utakkal, a feltűnő pontossággal számon tartott német és olasz látogatásokkal és a közép- és dél-európai kulturális személyiségekkel való találkozások során mindinkább európai lesz a színtér: a német nyelvű önéletrajzot pedig Rómában és a nápolyi öbölben írja, majd a Pireneusokban, a spanyol határtól nem messze zárja le – ez a megjegyzés is a dán szerző-elbeszélő európai dimenzióban való létét jelzi. Az európai Andersen danksága már dán kortársai szemében is problematikus volt. (Köztudott, hogy Andersennek, a nagy utazónak Dániában nem is volt igazán saját otthona: pártfogója, Jonas Collin házáat tekintette annak.) Az önéletrajz szövegében külön említést kap, hogy a nagy befolyással rendelkező Heiberg kritizálja például az *Egy költő bazárja* elragadtatott képeit a Dardanellákról (ahelyett, hogy a dán tájakról írna), Andersen pedig kijavítja, hogy a tekintélyes kritikus nem is olvasta könyvét, hiszen ő a Boszporusztól volt elragadtatva. De az önéletrajzban – éppen az európai dimenzió kibontakoztatása nyomán – a mesemondó danksága többször említésre kerül. Amikor elkezdi meséjét, mindjárt az első oldalon így mutatja be hazáját:

Mein Vaterland, Dänemark, ist ein *poetisches* Land, voller Volkssagen, alter Lieder und einer reichen Geschichte, die mit der Schwedens und Norwegens verwachsen ist (ANDERSEN 1847a, I. 1).

A „költőiség” az anderseni szövegekben a poétikának megfelelően mindvégig az elismerés, a dicséret kifejezése: az önéletrajz második oldalán apját is költői természetűnek láttatja.²³ Később a dán nyelvet is így dicséri, mint mesemondásra alkalmas nyelvet; amikor pedig németül adja elő meséit, a dán akcentus számára

²³ „Ein sehr begabter Mensch, eine echt poetische Natur“ (uo., 2).

előnyösnek tűnik – egyfajta mesei távolságot sugallva. Azonban már gyerekkorában is a színházak vonzásában él, és mivel ott az előadások németül hangzottak el, így otthon babáival németül hangzó zagyva beszédben kommunikál, és csak később tanul meg rendesen németül. A nyelv kapcsán juttatja aztán kifejezésre, hogy hazájában nem értékelik és nem ismerik el őt úgy, mint pl. Németországban, melyet többször is második hazájának nevez. Mint költőt és mesemondót tehát nyilvánvalóan a német nyelv és német nyelvű, vele rokonszenvező és őt támogató személyiségek fogják segíteni abban, hogy elismert európai költővé válhasson, és az említett „hiányt” leküzdhesse, megszüntethesse. A könyv szerzője és elbeszélője tehát csak részben tud országa képviselője lenni; nem lehet próféta saját hazájában – de ez a kép az otthoni meg-nem-értésről is vagy egy közvetett apelláló struktúrát hoz létre, vagy pedig a külföldön, különösen német földön tapasztalt ünneplés és szeretet érzelmileg túláradó tárgyalásában ellenpontosodik.

A közvetett önmegjelenítés technikái

Ahogy a proppi varázsmesében segítőtársak és ellenfelek („károkozók”) kerülnek a hős útjába, az anderseni önéletrajzban folyamatosak a személyes találkozások – a történelmi valóságnak megfelelően. A neves és tekintélyes személyiségek kedvesen, szívélyesen fogadják a szerző/elbeszélő/mesemondót. Az alap-narratívának megfelelően ők a mese-struktúra részei, a mesemondó „segítőtársai”. Dániában a szegény, műveletlen, de elszánt fiú nevelését finanszírozzák, az annyira áhított „műveltség” megszerzését anyagilag segítik, később pedig az egyre ismertebb dán író a nagyvilág is elismeréssel és rokonszenvvel fogadja. A találkozások során a felkeresett személy dicsérete mellett legtöbbször a szerző/elbeszélő tehetségének említése sem marad el. Így amikor pl. Oehlenschläger, a nagy elődöt a német olvasónak úgy mutatja be, mint aki Észak számára olyan jelentőségű volt, mint Goethe Németországnak, így folytatja: „Mit seinem freundlichen Gemüth horchte er auf meine ersten lyrischen Ergüsse, mit Ernst und Herz erkannte er den Dichter, der Märchen erzählte” (ANDERSEN 1847a, II. 35).²⁴

A segítők nem „útjába akadnak”, hanem általában Andersen által felkeresett vagy megszólított személyiségek,²⁵ akik aztán közbenjáróként adják egymás kezébe Andersen kérésére írt ajánlásaikat. Erre kiváltképp az önéletrajz elején számos példa kínálkozik, később már könnyebb a segítők/pártfogók kegyeit elnyernie. Ez

²⁴ Bár itt a mesék említése még nem feltétlen a megjelenésre kerülő Andersen-mesékre vonatkozhat, de már felcsendül a mese-motívum, a bekövetkező mese-sikerek egyfajta prologusaként.

²⁵ Pl. Oersteddel kapcsolatban így ír: „Bei unserem berühmten Physiker Oersted hatte ich mich damals auch selbst eingeführt, und auch sein Haus ist mir bis auf diesen Tag eine liebevolle Heimath geblieben...” (uo., I. 51).

nemcsak elszántságát és az isteni elhivatottságba vetett hitét jelzi, hanem azt is, hogy mesehőshöz méltó ügyességgel és empátiával tudja a potenciális segítőt fel-lelni és megtalálni, hogy személye és munkássága iránt érdeklődést vagy szimpátiát keltsen, és megnyerhesse őt egyfajta közvetítőnek. A vele rokonszenvező személyiségek pozíciója arra lesz alkalmas, hogy hírnevét elmélyítsék, munkásságát „reklámozzák”. Amikor pl. utazási ösztöndíjra pályázva ajánlásokat szerez be, a dán szellemi élet meghatározó képviselőitől kapott ajánlásokat önéletrajzában idézi, a közvetett önmegjelenítés egyik legközvetlenebb megnyilvánulásként:

Hierbei zeigte sich inzwischen die Merkwürdigkeit, daß die Männer, welche mich empfohlen haben, jeder höchst verschiedene Eigenschaften an mir hervorhoben: z.B. Oehlenschläger mein lyrisches Talent, das Ernste in mir; Ingemann mein Auffassen des Volkslebens; Heiberg erklärte, daß er seit Wessel's Zeit keinen dänischen Dichter kenne, der mehr Laune als ich besitze; Oersted bemerkte, daß Alle, die gegen mich, und die, welche für mich wären, in einem Punkte übereinstimmten, nämlich in diesem, daß ich ein *wahrer* Dichter sei. Thiel sprach sich warm und begeistert über den Genius aus, den er in mir gegen den Druck und das Elend des Lebens habe kämpfen sehn (ANDERSEN 1847a, 1. 90f.).

A siker felé vezető út során – egyfajta ellenpontoszásképpen – jelenik meg a kinevetéstől való állandó félelme. Ez a nyomasztó élmény már Odensében is fontos tényező lesz az életút alakulásában, és megakadályozza, hogy gyárban maradjon, vagy Koppenhágában az inasok csúfolódása láttán nem akar asztalostanoncnak állni: pont a szegényebb réteg tehát nem érti megnyilatkozásait, úgymond gyermeki naivitását, később Koppenhágában különös és különös viselkedését. Tanulása során aztán a jómódú polgárság nevetet rajta, szereplés iránti erős vonzódásán; meg is írja, hogy a „kis szavaló”-nak („der kleine Declamator”, II. 49) hívják, akit nem vesznek mindig komolyan. Még a svédországi, első külföldi kitüntetésekor Lundban is ott bujkál ez a szorongás, a kinevetéstől való félelem az ünnepektől. ²⁶ Nyilvánvaló, hogy ezek a mozzanatok elsősorban a gyerekkorban elmaradt iskolák miatti kisebbségi érzésének megnyilvánulásai, hiszen sokáig szeméretetik és ő is beismeri, hogy úgy akart érvényesülni, hogy nem tudott helyesen dánul írni, nem ismert nyelveket, stb. A megalázó jelenetek az önéletrajz struktúrájában próbatételekként jelennek meg, melyek az olvasó/mesehallgató együttérzésére apellálnak. De itt is nyilvánvaló, hogy a nevetségességtől való félelem, vagy gyakori sírásainak leírása és az isteni kiválasztottság iránti hálájának folyamatos hangoztatása annak az alig vagy csak közvetve megemlített vádnak az ellenpontosására szolgál, mely szerint a költő Andersen hiú és becsvágyó. Így a közvetlen

²⁶ Uo., II. 14.

önmegjelenítés egyben közvetett is. Ezért is említődik folyamatosan az alázatos-sága, az isteni kegyelem iránt érzett hálája, mint pl. amikor a királyi színházban – miután hét darabját elfogadták – a két nagy szellem, a szobrász Thorvaldsen és a költő Oehlenschläger között ülhet. Egy kívülálló szemével láttatja magát, aztán saját érzéseit leírva reméli, hogy az önéletrajz vallomásos sorai azonnal meg is cáfolják az önhitt és büszke ember látszatát:

[...] da sitzt er zwischen den zwei großen Geistern, hochmüthig und stolz, so mag er jetzt aus diesem Bekenntniß ersehen, wie unrichtig er mich beurtheilt hat; Demuth, Gebet zu Gott um Kraft, mein Glück zu verdienen, erfüllten mein Herz; er lasse mich immer diese Gefühle behalten! (ANDERSEN 1847a, II. 34).

Andersen tehát az isteni figyelem és irányítás alatt álló szerencsés mesemondó-költőmédiaként jeleníti meg önmagát, és isteni megnyilvánulásként mint isteni költészetet prezentálja az önéletrajzot is, ahogy egy Alexander von Humboldtnak a megjelenés évében írt leveléből is kitűnik!²⁷ A „segítők” egyik legnevesebb német képviselőjének címzett sorokban az isteni produktumra való utalás mellett itt – mint többnyire – másfajta hivatkozás is jelen van: Andersen Dánia két legnagyobb tekintélyű személyisége üdvözlétét adja át Humboldtnak: a Németországban is jól ismert Oehlenschlägerét és a tudós Oerstedét. A közvetett önmegjelenítés (szokásos) megnyilvánulásaként Humboldtnak is tudomá-

²⁷ Copenhagen 16 Jan 47

Ew: Excellenz!

Wie oft und innig sind Sie in meinen Gedanken! All Ihre Güte und Freundlichkeit für mich in Berlin voriges Jahr vergesse ich nie. Für die deutsche Gesamt-Ausgabe meiner Schriften habe ich eine Selbstbiographie geschrieben, die nicht nur die beste Beleuchtung für meine Dichtungen, sondern, *wie ich glaube, als ein schönes Märchen von dem Herr Gott selbst für sich steht; nur er kann so dichten*. Er will mir viel Freude machen, wenn ich höre, daß Alexander Humboldt das Buchlein gelesen hat.

Dem König und die Königin bin ich vom Herzen dankbar, leider kann ich nur Liebe so aussprechen, wie alle gewöhnliche Menschen, aber Sie, bringen Sie mir gnädigst in Erinnerung und überreichen Sie, wenn ich bitten darf, die für dem König bestimmte Exemplar, er wird mir gnädigst erlauben, daß ich auch die folgenden Bände, almählich wie sie herauskommen, nachschicken darf. Ich denke oft an die für mich schönen Stunden in Potsdam; Bedanken Si: Ew. Exzellenz, den edlen König der mir so viel / Gnade und FFreude zugetheilt hat, so wie ich Eure Exzellenz danke!

Øehlenschläger und Ørsted schicken viele innige Grüße; Cosmos ist jetzt ins Dänische übersetzt obschon es nicht nöthig war, denn alle gebildeten Dänen lesen Deutsch.

Ihr innig ergebener

dankbarer

H. C. Andersen

A levél ebben a formában és ezzel a helyesírással található az Andersen-archívum levéltárában (ANDERSEN 1847b).

sára hozza, vagy emlékezteti őt arra, hogy mindkét nemzetközi hírű személlyel jó kapcsolatban áll, és arra kéri, hogy a királyi házaspárnak szánt önéletrajzot és a gyűjteményes kiadás következő darabjait ő ajánlja és adja át, jól tudván, hogy Humboldt tekintélye megkérdőjelezhetetlen.

Az első rész azzal zárul, hogy a mesebeli hős élete végéig egy szerény állami ösztöndíjat kap, és ezzel megmenekül attól, hogy egzisztenciális okból kelljen költőként tevékenykednie, tehát sikeres és ismert személyiség lett, hiszen – mint írja – már senki nem vonja kétségbe költői tehetségét. Véget ért volna az önéletrajz meséje?

Önéletrajz mint „úti beszámoló”

A második részben a befutott szerző már nem kerekedhet fel szegény legényként, hogy meghódítsa a világot. A mesehős bár folytatja útjait Európában, ezek már nem egy küzdelmes életút állomásai, nem próbatételek, inkább egy sikeres pályáiv folytatását és beteljesülését jelzik. A most is pontosan követhető utak és találkozások felsorolása így azonban már nem a meseszerkezetet támogatja, hanem sokkal inkább egy sajátos úti beszámolóra emlékeztet. A számtalan találkozás név szerint említett és dicsért személlyel Dániában és külföldön (főképp Németországban), akik mind a magas kultúra és/vagy a külföldi, általában német arisztokrácia jeles képviselői, a közvetett önmegjelenítés (és persze további „reklám”-lehetőség) korábról ismert technikáit idézi. Ezek a találkozások ugyanakkor több lehetőséget kínálnak a már sikeres elbeszélő/szerzőnek időközben megjelent művei hangsúlyozottabb említésére. Az önéletrajz szerzője, a címlapon deklarált H. C. Andersen ugyanis örömmel nyugtázza, hogy időközben megjelent meséinek végre Dániában is a legmagasabb elismeréssel adóznak. Az önéletrajz eddig is rendkívül kevés közvetlen utalást tett poétikai elvekre vagy gondolatokra; az első részben egyszer történik ez meg, amikor a szöveg – ismét csak a közvetett önmegjelenítés példaként – két oldalon keresztül idézi a kortárs Hauchot Andersen megjelent regényeiről.²⁸ A második részben a sikeres szerző/elbeszélő éppen a mesék kapcsán már többször utalhat(na) közvetlenül poétikai nézeteire, de ez sosem mélyül el (pl. Heiberggel való nézeteltérésének leírásakor inkább személyeskedő), és jellemző módon amikor olyan személyekkel találkozik, mint Tieck, Chamisso, Schelling vagy Heine (és sorolhatnánk az európai kultúra legjelesebb képviselőit

²⁸ Nyilvánvaló, hogy az idézett kritika nemcsak a dicséret, hanem az azonos poétikai elvek miatt is kerül hosszabban idézésre, pl. „Die Hauptsache”, sagt er, „in Andersen’s besten und am meisten durchgearbeiteten Schriften, in denen, worin die reichste Phantasie, das tiefste Gefühl, die bewegteste Dichterseele hervortritt, ist: ein Talent oder wenigstens eine edlere Natur, die sich aus knapper und drückender Lage hervorkämpfen will. Das ist der Fall bei seinen drei Romanen...” (uo., I. 110 f.).

a zene és művészetek területén), akkor is általában csak a tényt közli, és a találkozáson nyert személyes benyomásokat; az olvasó semmit nem tud meg esetleges eszmecseréjükéről. Ugyanígy, amikor Walter Scottot, Hoffmant és Heinét jelöli meg egy mondatban, mint akik a legnagyobb hatást tették rá, nem akar és nem is tud poétikai nézetekről beszámolni, feltehetően azért, mert a német romantika poétikájának gyakorlati követőjeként nem érzi szükségét annak, hogy „kiválasztott” mesehősként poézisfelfogását elvi állásfoglalásokban fejtsse ki. Így maradnak a közvetett utalások, mint amikor pl. egy, a meséit értékelő elmélyültebb kritikát idéz egy meg nem nevezett kritikustól,²⁹ amelyben a német fogadtatás okairól is szó esik. Viszont folyamatosan felbukkan a romantika poétikájának egyik sarkalatos pontja, az originalitás és átvétel, másolás dilemmája, mindig egyfajta válaszként a nem vagy alig idézett vádakra, mely szerint Andersen nem eredeti. Az önéletrajz itt sem tesz értékelhető nyilatkozatot, az egész témakört a témaválasztásra szűkítve viszont folyamatosan beszámol arról, mint vesz át témát Shakespeare-től kezdve egészen a kortárs francia íróig; a mesék kapcsán pedig hangsúlyozottan mutat rá, mikortól válnak témái egyre inkább eredetivé.³⁰

*

A német nyelvű önéletrajzban egy sikeres írói életpálya mesekeretben kerül megjelenítésre. Egy ismert meseíró szerzőként önmagát úgy jeleníti meg, hogy személyét megteszi mesemondónak és egyben meséje hősének. Ennek a narratív stratégiának megfelelően egy szeretetre méltó, érzelmes, naiv, tehetséges és szegény ifjú sikeres költővé válásának stilizált útját követhetjük a mesekeretben. Miután az oehlenschlägeri Aladdinhoz hasonlítható főhős elérte az áhított célt, azaz az elismertséget, a mese folytatódik, de az egyes állomások a főhős számára már nem próbatételek, hanem a kiérdemelt pozíció folytatásának újabb lépcsőfokai, így a meseszerkezet „úti beszámolóvá”, egy sajátos útinaplóvá alakul át, mely csak abba marad: az utazás, a mese a megírásakor még tart.

A mesemondás retorikai szerkezetében egy helyütt a mesei szituáció, a szöveg mesemondás-aktusa konkrétan, képileg is színre kerül, amikor a szerző/mesemondó/utazó Andersent kísérője Hamburg/Altonában váratlanul behívja egy házba. A gyerekek ott ismerik Andersent, a szerzőt, azaz írott meséit, most pedig megismerkedhetnek a szerző mesemondójával személyesen, immáron egy hús-vér Andersennel, aki mesét mond a mesemondó meséjében, a „mesternarratívában”.

²⁹ Uo., II. 35–36.

³⁰ Nem feledhetjük, hogy még az önéletrajz kiadásának évében, 1847-ben jelenik meg Andersen egyik legfontosabb meséje/novellája, a *Skyggen* (Az árnyék), mely elsősorban Chamisso Peter Schlemihljének témáját úgy „veszi át”, hogy azt alapjában átalakítva és meghaladva a meseformában egy modern – abszurd – novellát hoz létre, melyben a romantikus költészetesztétika és annak mese-struktúrája már megkérdőjeleződik.

„Das war ein sonderbarer Besuch“, sagte ich. „Ein vortrefflicher, ein ganz ausgezeichneter“ jubelte er; „denken Sie sich, die Kinder sind von Andersen und seinen Märchen erfüllt, plötzlich steht er mitten unter ihnen, erzählt selbst eins, und ist fort, verschwunden! Das ist selbst wie ein Märchen für die Kleinen, das wird lebendig in ihrer Erinnerung bleiben“ (ANDERSEN 1847a, II. 104).

Ez a színrevitel az egész önéletrajz narratívájának modellje; ugyanakkor a mesemondás aktusában fellazulnak a fikcionális és valóságos világ közötti határok, és a költői reflexió tükrök végtelen sorával megsokszorozva emlékeztet Schlegel híres 116. Athenäum-töredékének szavaira:

Und doch kann auch sie (= die romantische Poesie) am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen (SCHLEGEL 1967a, 182).

Bibliográfia

- ANDERSEN, Hans Christian (1943), *En Digters Bazar. Udgivet af Forening for Boghaandværk*, København, Rasmus Navers Forlag.
- ANDERSEN, Hans Christian (1847a), *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung I–II*, in *H. C. Andersen's Gesammelte Werke. Vom Verfasser selbst besorgte Ausgabe*, Leipzig.
- ANDERSEN, Hans Christian (1847b), *Levél Alexander Humboldtnak, 1847. január 16-án*, <https://www.andersen.sdu.dk/brevbase> (2020. 11. 11.)
- GIMNES, Steinar (1998), *Sjølvsbiografier*, Oslo, Det Norske Samlaget.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1948), *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 9*, Hamburg, <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Aus+meinem+Leben.+Dichtung+und+Wahrheit/Erster+Teil> (2020. 11. 11.)
- GOETHE, Johann Wolfgang (2015), Goethes Brief an P. Hackert, vom Apr. 4. 1806, in *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*, begründet von Momme MOMMSEN, fortgeführt und herausgegeben von Katharina MOMMSEN, Redaktion Ute MAACK, Band VII, Hackert – Indische Dichtungen, Berlin, München, Boston, de Gruyter, 6.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- MAN, Paul de (1984), *Autobiography as De-Facement*, in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press.
- MASÁT András (2017), Wenn ein (Märchen)dichter auf die Reise geht: Regionen als kulturelle Gedächtniskonstruktionen in Andersens *En Digters Bazar* (1842), in Verena VORTISCH – Kálmán KOVÁCS (Hg.), *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, 45–61.

- MYLIUS, Johan de (2001), Der deutsche Andersen: Zur Begründung des biographischen Andersen-Bildes in Deutschland, in Heinrich DETERING – Anne-Bitt GERECKE – Johan de MYLIUS, *Dänisch-deutsche Doppelgänger: transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Moderne* (= Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte 3), Göttingen, Wallstein, 157–173.
- PROPP, V. J. (1975), *A mese morfológiája*, ford. SOPRONI András, Budapest, Gondolat.
- SCHLEGEL, Friedrich (1967a), 116. Athenäums-Fragment, in Ernst BEHLER (Hg.) unter Mitwirkung von Jean-Jacques ANSTETT und Hans EICHNER, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Zweiter Band. Erste Abteilung*. München–Paderborn–Wien–Zürich, Verlag Ferdinand Schöningh, 182–183.
- SCHLEGEL, Friedrich (1967b), Gespräch über die Poesie (Brief über den Roman), in Ernst BEHLER (Hg.) unter Mitwirkung von Jean-Jacques ANSTETT und Hans EICHNER, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Zweiter Band. Erste Abteilung: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner, München–Paderborn–Wien–Zürich, Verlag Ferdinand Schöningh, 284–351.

Theodor Fontane *Effi Briest* című regénye a német realista esztétika tükrében

Fontane magyarországi recepciója

Theodor Fontane *Effi Briest* című regénye minden bizonnyal a szerző legismertebb műve. A kor publikációs gyakorlatának megfelelően először 1894 októberére és 1895 márciusa között jelent meg a *Deutsche Rundschau* 81. és 82. számának hasábjain. Könyv formában 1895 októberében jött ki az író legkisebb fia által alapított F. Fontane & Co. kiadónál. A mű egy éven belül öt kiadást ért meg, ezzel Fontane első igazi közönségsikerévé vált: „Az első igazi siker, amelyet a regényeimmel elértem” – írja a szerző a naplójában (BEINTMANN 2019, 43). A kortárs német kritika egyöntetűen pozitívan fogadta a művet. Még a bécsi *Neue Freie Presse* is kiemelte, hogy Fontane az *Effi Briest*tel maga mögött hagyta lokális jelentőségét, és „igazi realista szerzővé”, „a német realizmus vezető alakjává” vált (JÜRGENSEN 2019, 105). Ez a kép a német nyelvű országokban máig változatlan. Az irodalomtörténeti munkák Fontanét tekintik a realista epika vezető szerzőjének, az *Effi Briest*et pedig Fontane főművének.

A szerző és a regény magyarországi megítélése ettől alapvetően eltérő képet mutat. Fontane az 1950-es évekig csak az említés szintjén jelent meg a magyar nyelvű irodalomtörténeti munkákban (pl. SZERB 1989, 601).¹ Megítélésének változása elsősorban növekvő NDK-beli jelentőségének, többek között az 1953–63 között készült 16 kötetes műkiadásnak (NIEMIROWSKI 2000, 978), továbbá Lukács György 1950-ben megjelent *Az öreg Fontane* című tanulmányának (LUKÁCS 1955) és Thomas Mann *Az öreg Fontane* (1910) című esszéje 1956-os magyar fordításának köszönhető (MANN 1956, 9–37). Az irodalomtörténeti munkák ezt követően a szerzőt a német realizmus egyik jelentős alakjaként határozták meg, ám továbbra sem foglalkoztak vele részletesen, művei közül az NDK irodalomtörténet-írást követve a *Tévelygések – tévedések* (1888) című regényt emelték ki. Ez a recepciós helyzet azóta lényegében változatlan. Ennek magyarázatát abban látom, hogy Fontane életművének megítélését két obszoléttá vált realizmus-koncepció is

¹ Szerb Antal fél mondatot szentel neki 1941-ben megjelent *A világirodalom története* című munkájában: „Theodor Fontane (1819–1898) a berlini nagyvárosi társadalom első rajzolója”, vö. SZERB 1989, 601.

gátolja. Egyrészt az ún. „nagyrealismus” elképzelés. A szerző akkor került a magyar olvasói és kritikai érdeklődés látókörébe, amikor itthon az ún. realizmus-viták során (1955–65) felépült egy a marxista esztétika talaján álló irodalomtörténetírás, amely szemléletileg a nagyrealizmus koncepcióját érvényesítette a (világ)irodalom, így a német polgári realizmus irodalmának történetén (SZERDAHELYI 1981). Bár a viták lezárásakor történt egyfajta revízió, a kép valós helyreigazítására nem került sor.² Ennek oka, és egyben az életmű recepcióját torzító másik koncepció a „nyugati” irodalomtudomány realizmus felfogása. A magyarországi irodalomtörténetírás számára a hazai realizmus-viták végét követően részben viszonyítási pontként szolgáló nyugati irodalomtörténeti diskurzus az 50-es, 60-as években maga is kereste az irodalmi realizmus-fogalom jelentését, és meglehetősen sokáig, egészen a 70-es évekig téves képet rajzolt a német realizmusról azzal, hogy megkérdőjelezte annak önálló elméleti és programatikus megalapozottságát (BRINKMANN 1987). Jellemző ebből a szempontból René Wellek álláspontja, aki az 1961-ben megjelent *Az irodalomtudományi realizmus fogalma* című tanulmányában amellet érvelt, hogy Németországban, szemben Franciaországgal, Angliával és Oroszországgal, nem volt „tudatos irodalmi realizmus”, minden szerző a saját útját járta, és „ott kereste a realizmust, ahol épp találta” (WELLEK 1987, 408, 416). Míg azonban ez az álláspont Németországban Friedrich Sengle a Biedermeierről írt monográfiájával (SENGLÉ 1971), majd a 70-es évek közepén indult forráskiadásokkal, a 19. századi realista esztétikai munkák és a realista folyóiratokban, különösen a *Die Grenzboten* és a *Deutsches Museum* hasábjain megjelent programatikus írások közzétételével alapvetően megváltozott (pl. BUCHNER–HAHL 1975), addig a hazai irodalomtörténetírás a realizmus-viták lezárultát követő időszak német realizmusról alkotott meghatározását még igen, az újabb elméleti munkákat azonban már nem reflektálta.³ A német realizmusról és Fontanéről alkotott képünk ekként kétszeresen is finomításra szorul.

Ebben a tanulmányban ezért először röviden bemutatom, hogyan határozza meg a 19. századi német realista esztétika a realizmus fogalmát, irodalom és valóság viszonyát. Majd Theodor Fontane *Effi Briest* című regényével foglalkozom. A regényt Fontane a kortárs esztétikai elképzelésekkel összhangban álló realizmus felfogásának keretében értelmezem. A mű pár kiválasztott része alapján azt vizsgálom, hogyan jelenik meg a műben a német realistákat megkülönböztető módon jellemző esztétikai elv, a „Verklärung” konstrukciós elve, és megvalósulása a műre nézve milyen jelentésbeli következményekkel jár.

² A realizmus korai fogalomtörténetének vizsgálata a 19. századi magyar irodalom tekintetében sincs még elvégezve, vö. HITES 2017.

³ A német realizmus irodalmát tárgyaló hazai irodalomtörténeti munkák Wellek realizmus-felfogásának szellemében lényegében egymástól független szerzői poétikákat ismertetnek, vö. pl. GYÖRFFY 1993, HORVÁTH 2008.

A német realizmus

A német realista esztétika képviselőinek – Moriz Carriere-nek, Adolf Horwitz-nak, Julius Hermann von Kirchmannak, Karl Lemckének, Friedrich Theodor Vischernek stb. – az alapállítása szerint irodalom és valóság viszonya nem – miként azt az utókor többször tételezte – mimézisként, hanem realizmusként: a valóság „megnemesítéseként”, „átszellemítéseként” („Verklärung”),⁴ idealizálásaként („Idealisierung”) (PLUMPE 1996, 52, PREISENDANZ 1987, 454–459⁵), azaz poétikai transzformációjaként határozható meg.

Ennek az állításnak a megértéséhez először látnunk kell, hogy a 19. század második felében a ’mimézi’ alapvetően pejoratív jelentéssel rendelkezik: az esztétikák a valóság szolgai és közönséges utánzását értik alatta. A rendszerelméleti szempontot érvényesítő irodalomtörténeteszek szerint a kifejezés erre a jelentésre a 18. század utolsó harmadában a funkcionálisan (azaz szerepkörök szerint) differenciálódott modern társadalom kialakulása, az irodalom a társadalom funkcionális alrendszereként való létrejötte és erre az elkülönülésre való önreflexiója során tesz szert. A társadalom többi alrendszerétől elkülönült, önmagát nem a valóságvonatkozás, hanem az autonómia, az önreferencia és az öncélúság fogalmaival definiáló irodalmi alrendszer a környezetétől a fikcionális/nem-fikcionális, illetve a szép/csúnya dichotómiák segítségével határolódik el és tartja fenn határait (PLUMPE 1995, 1996).⁶ A mimétikus, azaz – a kor értelmezése szerint – az autonóm irodalmi alrendszerhez tartozó műalkotásokkal szemben nem a fikcióra, hanem a valóságra referáló, a fentiek szerint megvont rendszerhatárokat nem fenntartó irodalom ezért egyenesen antiművészetnek, a mimézi pedig művészetellenes elvnek minősül – kétszeresen is. Nemcsak valóságvonatkozása, hanem a kor esztétáinak, különösen Hegelnek a valóságról alkotott felfogása miatt is. A valóság nem tárgy és – ahogy Hegel az *Esztétikájában* megfogalmazta – nem is lehet tárgy az irodalomnak. Az iparosodott modern világ túl komplexé és túl prózaivá vált. Egymással kevésbé összehangolt különféle tárgyakat, szép és közönséges dolgokat foglal magában, amelyek nem alkotnak harmóniát, kapcsolataik az élet logikájának alávetettek, esetlegesek. Megragadásuk nem az irodalom és nem

⁴ A német realista esztétikák a „Verklärung” és az „Idealisierung” kifejezéseket azonos jelentéssel használják. A „Verklärung” terminusnak nem létezik magyar fordítása. A Hessky Regina által szerkesztett német–magyar kézisztár az „átszellemít”, „megszépít” formájában adja meg a szó köznyelvi jelentését, vö. HESSKY 2010, 1332. A jelen tanulmányban a „Verklärung”, „Idealisierung” szavakat a ’poétikai transzformáció’ kifejezéssel írom körül.

⁵ Preisendanz állítása szerint a német realizmus sajátosságát a mimézi és a poézis közötti feszültség áthidalása adja (PREISENDANZ 1987, 459).

⁶ Plumpe rendszerelméleti irodalomtörténetének magyar ismertetése vonatkozásában vö. RÁKAI 2017.

is a művészet, hanem a filozófia és a tudomány feladata (HEGEL 1970, 254–255; HELLER 1998).

Innen már érthető, hogy a realista esztétikák és a többnyire Hegel tanítványként induló realista esztéták legfontosabb elméleti problémája az, hogy megmagyarázzák, miként ábrázolhatja az irodalom a komplexé vált modern és prózai valóságot úgy, hogy fennmaradjon az autonómiája, elkülönüljön fikcionális és nem-fikcionális beszéd, csúnya és szép. Horwitz, Kirchmann, Vischer és a többiek válasza, ahogy azt fentebb említettük, a lényegyet tekintve ugyanaz: a realista irodalom nem utánozza, hanem „átszellemített”, „idealizált”, poétikailag transzformált formában ábrázolja a valóságot. A világból ugyanis nem vett ki teljesen a szépség. A költő képes a szép dolgok meglátására. Képes továbbá az átláthatatlanná és diffúzzá vált életvalóságnak a lényegtelen, közönséges, kontingens és csúnya dolgoktól való „megtisztítására” („Reinigen”), és a megtisztított elemek a fantáziája⁷ segítségével történő kiegészítésére, harmonikus újrendezésére, egy sűrűn szőtt, koherens egészbe, egy zárt művészi konstrukcióba való beillesztésére oly módon, hogy az elemek közötti összefüggések szükségszerűségek (és a valóságra is vonatkoztathatóak) legyenek (PLUMPE 1996, 42–57).⁸ Azaz idealizál, átszellemít. Jó példa erre a műveletre Kirchmann a festészet területéről vett egyik hasonlata. A realista művészet szerinte olyan, mint a jó portréfestészet. Szemben a mimetikus elvet érvényre juttató, a felvétel pillanatában uralkodó kontingens hangulatokat és állapotokat (pl. a bőr véletlen sérüléseit) megörökítő, a lényegtelen és a lényegit egyforma súllyal kezelő fényképészettel a festő elhagyások, kiemelések, elmosások, hozzáköltések és (pl. a fényviszonyokat érintő) átalakítások révén képes egy az alkotás folyamatában létrejövő új, harmonikus konstrukcióval a tárgy lényegének ábrázolására (KIRCHMANN 1997, 76–77).

Fontane az 1850-es évektől kezdődően, azaz már jóval regényíróként való színre lépése előtt⁹ több esszéjében, recenzióiban és magánlevelezésében foglalkozott a realizmus fogalmával. Egyedi álláspontot nem fogalmazott meg, inkább átvette és saját képekkel, metaforákkal értelmezte a realista esztétika, valamint az esztétikai álláspontot népszerűsítő realista programatika, főként Julian Schmidt és Gustav Freytag írásainak alapgondolatait (AUST 2000). Hangsúlyozza, hogy az irodalom anyaga a valóság, hogy az írónak a témát találnia és nem kitalálnia kell, hogy kerülnie kell a túlzásokat, a közönségest és a csúnyát, pl. a társadalmi nyomor, az erőszak, a szexualitás, a pszichikai betegségek ábrázolását, továbbá hogy

⁷ Lényeges, hogy a kor esztétikája különbséget tesz romantikus és realista fantázia között. Míg az előbbi kiindulópontja az idea, addig utóbbié az életvalóság, vö. pl. CARRIÈRE 1997.

⁸ Nyilvánvaló, hogy ez a koncepció kapcsolódik Arisztotelész költészetről alkotott felfogásához és Hegel esztétikai elképzeléseihez, ezekre a vonatkozásokra azonban, mivel a gondolatmenet szempontjából nem lényegesek, itt nem térek ki.

⁹ Első regénye, a *Vor dem Sturm* [Vihar előtt], 1878-ban jelent meg.

a műalkotás az anyag esztétikai transzformációjával, átszellemítésével („Verklärung”, FONTANE 1978, 142), egy másik általa használt szóval: „megformázásával” („Modelung”, FONTANE 1975, 734) jön létre egy „beavatott” szerző által, aki képes meglátni és kibontani az anyagban rejlő számtalan lehetőség egyikét (BEINTMANN 2019, LÖCK 2008).¹⁰ Ahogy az *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* című esszéjében írja:

Hiszen maga az élet mindig csak olyan, mint egy márvány kőfejtő, amely végtelen számú szobor elkészítésének anyagát hordozza; a szobrok ott szunnyadnak benne, de csak a beavatott számára láthatóan. Csak ő ébresztheti fel őket szendergésükből. A tömb maga, kiszakítva egy nagyobb egészből, még nem műalkotás (FONTANE 1978, 56, ford. Sz. E.).

Az így formált fikció (igaz volta miatt) képes a befogadóban a valósághatás kiváltására: „Az a legjobb regény, amelynek alakjai olyannyira belesimulnak világunk alakjai közé, hogy amikor visszaemlékezünk életünk egy adott időszakaszára, már nem tudjuk eldönteni, hogy éltek-e, vagy olvastunk róluk (...)” (FONTANE 1974, 653–654, ford. Sz. E.).¹¹

Látni kell ugyanakkor, hogy Fontane tényleges alkotói gyakorlata csak részben követi elméleti megfontolásait. A szerző műveit kettős szerkesztés és kettős hatás jellemzi. Egyrészt érvényesíti a realista esztétika konstrukciós elveit: a valóságból vett heterogén elemeket megformálja, egy rendkívül sűrűn szőtt poétikai konstrukcióba illeszti, melynek kialakítása nála jellemzően az egyes elemek közötti belső és külső korrespondenciák – motivikus és emblematikus ismétlődések¹² – létrehozása és az elemeknek az ebből következő másodlagos, szimbolikus jelentésekkel való felruházása által történik. Ez műveinek poétikus hatást kölcsönös. Az általa alkotott fikcionális világ ugyanakkor erősen mimetikus is.¹³ Fontane az alkotás során konstrukciós elvként a „Verklärung” műveletével, ily módon saját poétikai koncepciójával is ellentétes mimézis elvet is alkalmazza, méghozzá oly módon, hogy a műveiben ábrázolt fikcionális világot nyomatékosan olyan elemekből alkotja meg, amelyekkel olvasói faktuális szövegekben, jellemzően a kor kulturális és politikai folyóirataiban és napilapjaiban találkoztak (HELMSTETTER 1998),

¹⁰ Fontane meglátásai nagy részével más realista szerzőknél, pl. Gottfried Kellernél és Otto Ludwignál is találkozunk.

¹¹ A szépirodalmi művek kognitív és emocionális hatásáról általában lásd HORVÁTH 2020, 68–104.

¹² A motívum és embléma fogalmához lásd BERNÁTH 1971.

¹³ Nem véletlen, hogy a későbbi szerzők közül épp Thomas Mann és Esterházy Péter – azaz az ábrázolt fikcionális világ elemeit hasonlóan kettős konstrukciós rendszerben motiváló alkotók – felelnek fel benne írói példaképüket.

vagyis a folyóiratok által közvetített, az olvasók mindennapi életét reprezentáló valóságmodellből építkezik. Erős valósághatásra, a „nyers” valóság intenzív felidézésére is törekszik. Ennélfogva műveinek elemei egy kettős összefüggésrendszer részei, kétféleképpen, a művészi konstrukció és az olvasók valóságmodellje felől is motiváltak.

A továbbiakban ezt a két konstrukciós elvet tárgyalom Fontane *Effi Briest* című regénye alapján. Úgy gondolom, hogy ez a mű mindkét elv szempontjából Fontane legjobban konstruált regénye, egyben a szerző realista életművének záródarabja. Fontane az ezt követő két utolsó regényében – *A Poggenpuhl család* (1896) és a *Tóparti kastély* (1898) című művekben – már más (ám a „Verklärung” koncepciójából egyenesen következő) alkotói módszerekkel, pl. a naturalizmus dialogikus formáival, a Sekundenstillel, a modernitásra jellemző nyitott cselekménnyel, a történet különböző kisiklásaival kísérletezett. A kísérletezésre maga is reflektál; többször is örömet fejezi ki kritikusainak amiatt, hogy megértették, hogy e művekben tudatos szerkesztés eredményeképp nem történik semmi, vagy ahogy ő mondja: a „mi”, a „Was” helyét nyomatékosan a „Wie”, a „hogyan”, a megformáltság veszi át (FONTANE 1973a, 469; FONTANE 1973b, 474k).¹⁴

Effi Briest

A történet 1878 nyarán a Briest család hohen-cremmeni birtokán kezdődik, és kisebb-nagyobb időbeli ugrásokkal 1890 szeptemberének végén ugyancsak a birtokon ér véget, azaz tizenkét év eseményeit meséli el. A történet egy lánykéréssel indul. A 17 éves Effi Briest feleségül megy anyja fiatalkori udvarlójához és szerelméhez, a 38 éves báró Geert von Innstettenhez. Az itáliai mézeshetek után a pár egy hátsó-pomerániai kisvárosba, Kessinbe költözik, ahol Innstetten kerületi tanácsosként dolgozik. Effi mindennapjait a társaság hiánya, a monotónia, az unalom és a házukban kísértő kínaitól való félelem határozzák meg. Gyermeke születését követően viszonyt kezd az új kerületi katonai parancsnokkal, a nőcsábász hírében álló Crampasszal. Mikor Innstetent három hónappal később a hadügyminisztériumba helyezik, a viszony véget ér. Hat és fél év boldog házasság után Innstetten egy nap véletlenül megtalálja Crampas Effihez írt leveleit. Ezt követően párbajra hívja és megöli a csábítót, majd elválik a feleségétől. Effi, akit a szülei is eltaszítanak, közel három évig teljes magányban és izoláltságban, Berlin-

¹⁴ Az újabb tanulmányok többek között ezért illesztik be Fontane ezen kései regényeit az elbeszélés felbomlásának folyamatába, és értelmezik azokat Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című esszéregénye előfutáraként, vö. AMMON 2019.

ben él. Miután tüdőbeteg lesz, a szülők visszafogadják, röviddel a hazaköltözése után meghal.¹⁵

A történet a kor mindennapjait felidéző társadalmi és kulturális környezetben, valós helyek, események, kiállítások, színielőadások neveit felhasználva, a kortárs olvasók számára saját, pár évvel korábbi életvalóságuk egyértelműen azonosítható egyedi tárgyait felidézve a legnagyobb kronológia hűséggel halad előre. Példának okáért Effi a házasságkötés előtt édesanyjával Berlinbe utazik, a Nemzeti Galériában megnézi Arnold Böcklin a korban nagy botrányt kiváltott és a kiállítása után pár héttel betiltott *A Boldogok mezeje* című festményét (39),¹⁶ az itáliai nászútjáról hazatérve Innstettnel felkeresi Berlin 1881–83 között legismertebb látványosságát, a porosz–francia háború legnagyobb csatáját megjelenítő St. Privat panorámaképet (77), osztja a kor Japán iránti érdeklődését (53, 55), valamint a gyógy- és szobagimnasztika (11) és Wagner zenéje (131) iránti lelkesedését, kölcsönkönyvtárakba jár, és népszerű kortárs regényírók, pl. Willibald Alexis és Dickens műveit olvassa (377). Innstetten a Berlinbe költözést követően azt tervezi, hogy a szabadsága alatt a tízévente előadott (és akkor épp esedékes) oberammergaui Passió-játékokra utaznak (395), ismerőseivel a 80-as évek társasági témáiról, porosz csatákról, hadvezérekről, államférfiakról értekezik, szótárasztásával folyamatosan a kor előítéleteire és politikai botrányaira utal, stb.¹⁷

Ezek az elemek, ahogy említettük, szisztematikusak, és nem csak a poétikai konstrukció szempontjából motiváltak. A korabeli heti vagy havi kiadású kulturális periodikák (pl. *Deutsche Rundschau*, *Nord und Süd*, *Deutschland. Wochenschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und soziales Leben*), szórakoztató folyóiratok (pl. *Über Land und Meer*), családi lapok (pl. *Die Gartenlaube*, *Die Heimat*) és a napi sajtó által folyamatosan tárgyalt témákat, ennél fogva a sajtó által közvetített valóságkonstrukció meghatározó, közhelyszerű elemeit jelenítik meg. A társadalmi valóságról alkotott olyan alapvető tudást, amelyen a 19. század második felének sajtóolvasó közönsége – amely egyben Fontane olvasóközönsége – osztozott (HELMSTETTER 1998, 97–107; 163–177, WAGNER 2016, 10–12). Fontane, aki 1850-től haláláig maga is újságíróként dolgozott, a műveit a kor legtöbb írójához hasonlóan egy sajátos mediális környezetben, igénytelen irodalmi alkotások tömegét megjelentető folyóiratokban történő folytatásos publikációra, e lapok

¹⁵ Az elbeszélt kronológia (különösen a cselekmény kezdete) vonatkozásában több értelmezés létezik, én a 2019-ben megjelent *Effi Briest-Handbuch*-ban közölt értelmezést tartom a legplauzibilisebbnek, vö. HOLZNER 2019, 84.

¹⁶ A regényre annak legújabb magyar fordítása alapján oldalszámokkal hivatkozom (FONTANE 2010). Ahol a fordítás nem pontos, ott a szöveghelyet a saját fordításomban idézem, így pl. a Böcklin-festmény címének megadásakor.

¹⁷ Vö. a mű kritikai kiadásának jegyzetapparátusával, FONTANE 1998, 407–515.

olvasóközönségét szem előtt tartva írta.¹⁸ Tizenhét regényéből tíz – köztük az *Effi Briest* – először folyóiratban, előnyomtatásban jelent meg. Tudatosan törekedett arra, hogy műveiben e közönség mindennapjait reprezentáló témákkal, a közönség valóságmodelljével dolgozzon. Munkamódszere is alapvetően erre, újság-cikk-kivágások, sajtóhírek, társadalmi pletykák összegyűjtésére, katalogizálására épült (RADECKE 2007, 50–62). Látni kell azt is, hogy ez a fajta aktualizálás alapvetően a populáris irodalom sajátja. A populáris, azaz a közönség szórakozás iránti igényét és önszemlélési vágyát kielégítő sematizált irodalom legfőbb jellemzője az, hogy archetipikus témák és invariáns cselekménysémák mellett egy kontextusvariánssal, tehát aktualizált kontextusokkal dolgozik, rendkívül nyitott a legújabb témák, a szenzációk iránt (HUCK 2011, 49–52, 43–66). Fontane pedig, úgy tűnik, épp így szerkeszti a történeteit. Egy viszonylag egyszerű, könnyen felismerhető és a korban népszerű cselekménysémából, a [házasság – titkos házasságtörés – válás] sémájából indul ki,¹⁹ és azt aktuális tartalmakat felidéző vonatkozásokkal tölti fel. Műveit így élvezhetővé és befogadhatóvá teszi a szélesebb közönség számára is. Legalábbis a műveknek ez a kiindulási pontja és felszíni rétege.

Noha az *Effi Briest* ma is olvasható és élvezhető ezen a szinten is, az elemek igazi funkcióikat a mű poétikai struktúrájában, az anyag másodlagos, poétikai szerveződése, „Verklärung”-ja által nyerik el. Fontane a műveiben egy nagyon sűrűn szőtt, a mű egészen végigvonuló motívum- és emblémahálót alakít ki az események értelmezésére, amelybe a mű minden elemét, az első szinten esetlegesen tűnő, a cselekményt csak kontextualizáló elemeket is bekapcsolja: így kerül be a szobagimnasztika az Effi kettős meghatározottságát, a társadalmi normákat teljesítő és normaszegő voltát jelző jobbra-balra hajladozás, hintán hintázás, karosszékekben hintázás, két ellentétes értékrendet képviselő férfi, a normateljesítő Innstetten és a normaszegő Crampas közötti „hintázás” motívumsorba, Effi Japán iránti érdeklődése a művön ugyancsak végigvonuló, a fennálló rendet veszélyeztető másság és idegenség különböző formáit reprezentáló egzotikus növények, egzotikus madarak, állatok, tárgyak és emberek motívumsorba, *A Boldogok mezeje* című festmény Effi elvárásait és az elvárások inverzióját megjelenítő motívumoknak, illetőleg a sokrétűen használt görög mitológiai utalásrendszernek a sorába, az Oberammergaui Passió-játék pedig az Effit a társadalmi szankció áldozataként értelmező, a nők konstantinápolyi vízbe fojtása, Heine *Vitzliputzli* és a *Spanyol Atridák* című költeménye, illetve a germán Hertha-kultusz keretében történő emberáldozat motívumsorba.

¹⁸ Ennek a publikációs formának a szövegstruktúrára való hatásáról lásd Szajbély Mihály Jókai-monográfiáját, SZAJBÉLY 2010.

¹⁹ Vö. SZABÓ 1996, SZABÓ 2005.

A motívumsorok működésére jó példa a lánykérés jelenete. Effi a barátnőjével, a komolykodó Hulda Niemeyerrel és a játékos ikrekkel, Bertha és Hertha Jahnkéval beszélget és játszik a kertben, amikor édesanyja a játékot félbeszakítva közli vele, hogy megérkezett báró Innstetten, aki megkérte a kezét:

Effi hallgatott és kereste a választ. De még mielőtt megtalálta volna, már hallotta is apja hangját a szomszédos, még a főszárnyon található hátsó szobából, s rögtön eztán a papa – [...] von Briest lovagi tanácsos – s vele a karcsú, sötét hajú, merev derekú Innstetten báró átlépte a kerti szalon küszöbét.

Effit a férfi láttán ideges reszketés fogta el; de nem sokáig, mert épp amikor Innstetten barátságosan meghajolva feléje indult, a középső, tárva-nyitva álló, vadszőlővel félig benőtt ablakon felbukkant az ikrek vörösesszőke feje, és Hertha, a legpajkosabb, bekiáltott a szobába: – *Effi, gyere!* (28–29)

A mondat – *Effi, gyere!* – még kétszer ismétlődik a műben: először az előjelekben és más effélékben nem hívó Innstetten az, aki újra hallani véli, és akit nem hagy nyugodni a mondat jelentése. Majd Briest ismétli meg, amikor hazahívja a házasságtörő Effit. A hívás tehát már a lánykérés pillanatában a történet végpontjára, annak szükségszerű bekövetkezésére utal. A mondatnak van azonban még két rejtettebb jelentése is. A hívással Effit játszani hívják az ikrek. A játék, a kaland Effinek az a tulajdonsága, amelyet Frau von Briest a házasságra veszélyesnek tart: „Innstettennek fontos a karrierje [...], és ez ki fogja elégíteni Effi becsvágát. [...] De ez még csak a fele. Effi becsvága ki lesz elégítve, de vajon mi lesz a játékoságával és a kalandvágyával? Kétségeim vannak” (74) – mondja férjének a lakodalom másnapján. Az Effit meghatározó két pólus, a társadalmi becsvágat és a normaszegő játék, a szövegben többször és többféleképpen megjelenik, többek között a férj és a szerető alakjában. Innstetten játékos természetként, „hazardjátékosként” (280) jellemzi Crampast, aki nem az asztalnál játszik, hanem az életben hazardíroz. A játszani hívás tehát – különösen azáltal, hogy az Effit játszani hívó ikrek vörösesszőke haja egyedül Crampas vörösesszőke szakállában jelenik meg – utal a csábítóra is, aki így a műben hívásként, csábításként már akkor feltűnik, amikor a férj megjelenik. Másrészt a jelenet előreutal a már Berlinben élő házaspár Rügen szigetén található Hertha-tavi kirándulására, a pogány-germán Hertha-kultusz színhelyére is, ahol Hertha nevében az áldozatok kivéreztetésével elkövetett brutális emberáldozatokra került sor. Mivel Innstetten a mű központi jelentében, a Wüllersdorffal folytatott párbeszédében, a párbajt becsületkultuszként és bálványimádásként határozza meg, így Hertha hívása a csábító emberáldozatként interpretált megölését is konnotálja. Még el sem indult tehát a történet, motívikus szinten máris kirajzolódnak azok az események, amelyek a lánykérést követően szükségszerűen megtörténnek, és amelyek mögött az ábrázolt világ egyik

legfontosabb törvénye áll: a társadalom a normaszegőt megbünteti. Crampas és Effi meghal, mivel az ábrázolt világban bűn és bűnhődés, illetve bűn és büntetés között szükségszerű kapcsolat áll fenn.

Bibliográfia

- AMMON, Frieder von (2019), Der alte Fontane und die Entfabelung des Romans, in Peer TRILCKE (Hg.), *Theodor Fontane*, München, edition Text + Kritik, 140–152.
- AUST, Hugo (2000), Fontanes Poetik, in Cristoph GRAWE – Helmuth NÜRNBERGER (Hg.), *Fontane Handbuch*, Tübingen, Alfred Kröner Verlag, 412–465.
- BEINTMANN, Cord (2019), Theodor Fontane: Leben und Werk, in Stefan NEUHAUS (Hg.), *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 39–50.
- BERNÁTH Árpád (1971), A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről, in HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*, Budapest, Akadémiai kiadó, 439–468.
- BRINKMANN, Richard (Hg.), (1987), *Begriffsbestimmungen des literarischen Realismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BUCHNER, Max – HAHN Werner (1975), *Realismus und Gründerzeit: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, Bd. 2* (= Epochen der deutschen Literatur. Materialienband), Stuttgart, Metzler.
- CARRIERE, Moriz (1997), Idealistische und realistische Phantasie, in Gerhard PLUMPE (Hg.), *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 83–87.
- FONTANE, Theodor (1974), Paul Lindau – „Der Zug nach Westen”, in *Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Bd. XXI, 2. Literarische Essays und Studien*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 653–654.
- FONTANE, Theodor (1973a), Brief an Siegmund Schott vom 14. Februar 1897, in Richard BRINKMANN (Hg.), *Der Dichter über sein Werk Bd. 2*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 469.
- FONTANE, Theodor (1973b), Brief an Hoffmann Adolf vom Mai/Juni 1897, in Richard BRINKMANN (Hg.), *Der Dichter über sein Werk, Bd. 2*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 474–475.
- FONTANE, Theodor (1975), Aufführung der „Familie Selicke“ von Arno Holz und Johannes Schlaf am 7. April 1890, in *Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Bd. XXII, 2. Chausseurien über das Theater*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 731–735.
- FONTANE, Theodor (1978), Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848, in Andreas HUYSSEN (Hg.), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung, Bd. 11, Bürgerlicher Realismus*, Stuttgart, Philipp Reclam jun. 51–57.
- FONTANE, Theodor (1998), *Effi Briest*, hg. von Christine HEHLE (= Theodor Fontane. Großer Brandenburger Ausgabe), Berlin, Aufbau Verlag.
- FONTANE, Theodor (2010), *Effi Briest*, ford. HESSKY Orsolya, Budapest, Kossuth Kiadó.
- GYÖRFFY Miklós (1993), *A német irodalom rövid története*, Budapest, Corvina.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970), *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- HEHLE, Christine (1998), Die Ardenne-Affäre, in Theodor FONTANE, *Effi Briest*, hg. von Christine HEHLE, Berlin, Aufbau Verlag, 353–358.
- HELLER Ágnes (1998), *A szép fogalma*, Budapest, Osiris–Gondolat.
- HELMSTETTER, Rudolf (1998), *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*, München, Fink.
- HESSKY Regina (2010) (szerk.), *Német–magyar kéziszótár. Deutsch–ungarisches Handwörterbuch*, Szeged, Grimm.
- HITES Sándor (2017), A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről, in *Irodalomtörténet* 3, 263–299.
- HOLZNER, Johann (2019), Handlung, in Stefan NEUHAUS (Hg.), *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 76–85.
- HORVÁTH Géza (2008), A német realizmus, in PÁL József (szerk.), *Világirodalom*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 680–684.
- HORVÁTH Márta (2020), *A történetmondás eredete*, Budapest, Typotex.
- HUCK, CHRISTIAN (2011), Was ist Populärliteratur?, in Lüdeke ROGER (Hg.), *Kommunikation im Populären: Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, Bielefeld, transcript Verlag, 43–66.
- JÜRGENSEN, Christoph (2019), Der Roman im Spiegel der zeitgenössischen Rezeption, in Stefan NEUHAUS (Hg.), *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 101–106.
- KIRCHMANN, Julius Hermann (1997), Der Begriff der Idealisierung, in Gerhard PLUMPE (Hg.), *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart, Philipp Reclam jun.
- LÖCK, Alexander (2008), „Auge und Liebe gehören immer zusammen.“ Fontanes Begriff der „Verklärung“, in *Fontane Blätter* 85, 84–102.
- LUKÁCS György (1955), Az öreg Fontane, in *uő*, *Német realisták*, Budapest, Szépirodalmi könyvkiadó.
- MANN, Thomas (1956), Az öreg Fontane, ford. SZABÓ Ede, in *uő*, *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Magvető, 9–37.
- NIEMIROWSKI, Wienczislav A. (2000), Fontanerezeption im osteuropäischen Raum, in Christoph GRAWE – Helmuth NÜRNBERGER (Hg.), *Fontane Handbuch*, Tübingen, Alfred Kröner Verlag, 976–981.
- PLUMPE, Gerhard (1995), *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- PLUMPE, Gerhard (1996), Einleitung, in Edward McINNES – Gerhard PLUMPE (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 6. Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*, München, Carl Hansers Verlag, 17–83.
- PREISENDANZ, Wolfgang (1987), Voraussetzungen des poetischen Realismus, in Richard BRINKMANN (Hg.), *Begriffsbestimmungen des literarischen Realismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 453–479.

- RADECKE, Gabriele (2007), Fontanes Arbeitsweise. Textgenetische Studien zu L'Adultera, in Bettina PLETT (Hg.), *Theodor Fontane. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt, 212–229.
- RÁKAI Orsolya (2017), Gerhard Plumpe: A modern irodalom korszakai, *Helikon* 3, 393–406.
- SENGLE, Friedrich (1971), *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag.
- SCHEFFEL, Michael (2019), Fontane. Effi Briest. Theoretische Zugänge. Erzähltheorie/ Narratologie, in Stefan NEUHAUS (Hg.), *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart, J. B. Metzler Verlag, 225–233.
- SZABÓ Erzsébet (1996), Theodor Fontane. „Effi Briest”, in AMBRUS Éva (szerk.), *Huszonöt fontos német regény*, Budapest, Maecenas, 96–107.
- SZABÓ Erzsébet (2005), *Ikerföldek, episztemikus világok, szövegvilágok. Szövegértés és szövegmagyarázat*, Doktori disszertáció, kézirat, Szeged.
- SZAJBÉLY Mihály (2010), *Jókai Mór*, Pozsony, Kalligram.
- SZERDAHELYI István (1981), Viták, áramlatok, iskolák, in BÉLÁDI Miklós (szerk.), *A magyar irodalom története 1945–1975. I. Irodalmi élet és kritika*, Budapest, Akadémiai kiadó.
- WAGNER, Wolf-Rüdiger (2016), *Effi Briest und ihr Wunsch nach einem japanischen Bettschirm. Ein Blick auf die Medien- und Kommunikationskultur in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München, kopaed.
- WELLEK, René (1987), Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft, in Richard BRINKMANN (Hg.), *Begriffsbestimmungen des literarischen Realismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 400–433.

MIHÁLY CSILLA

A bábeli torony avagy *A város címere*

Irodalmi szöveg és történeti kontextus

„A polemizáló város”: Prága szociokulturális sokrétűsége¹

A századforduló idején a Cseh Királyságban, ahogyan az Osztrák–Magyar Monarchia egészében is érzékelhető feszültségek háttérében jelentős részben „a nemzeti érdekek összeütközése” (ALT 2005, 33) állt. Prága ebben az időben társadalmi, etnikai és kulturális-vallási szempontból egyaránt megosztott volt. Míg a társadalom felső- és középrétegét a németek alkották, a csehek többnyire a gyári munkások, kishivatalnokok, napszámosok és cselédek alsó rétegéhez tartoztak (ZIMMERMANN 2008, 167). A prágai óváros, ahol a Kafka család 1882 óta lakott, földrajzilag és kulturálisan viszonylag szűk terület volt. Egy német kisebbség élt itt, egy döntően cseh város közepén. Ennek a kisebbségnek csak a nyelve és a kultúrája volt német, a nemzetisége nem (ZIMMERMANN 2008, 166). A prágai „németek” Zimmermann szerint valójában „osztrákok voltak, akiknek Bécs volt a fővárosa. A város, valamint az ország német, illetve cseh nyelvű lakossága közötti konfliktusok a csehek és osztrákok konfliktusai voltak” (ZIMMERMANN 2008, 166).

A krízishelyzetekben felerősödő vitákban és összetűzésekben a csehek egyre növekvő többségével szemben a németek fokozatosan visszaszorultak. A politikai nézeteltérések többek között a Monarchiához fűződő viszonyukban is megnyilvánultak. Így 1848 után a német és cseh politikusok különböző koncepciót alakítottak ki a jövőt illetően: míg a németek a polgári liberalizmus álláspontját képviselték, és elfogadták Csehország Ausztriához tartozását, a csehek célja a politikai önállóság volt (vö. ALT 2005, 33–34). A kulturális és társadalmi hegemoniáért folytatott harc mutatkozott meg azokban a vitákban is, melyeket 1897-ben a Badeni-kormány csehek számára kedvező nyelvrendeletei váltottak ki.² Az első

¹Max Brod visszaemlékezéseiben így jellemzi szülővárosát: „A régi osztrák Prága olyan város volt, amelyikben nemcsak az egyes emberek vitatkoztak, hanem három nemzet állt egymással harcban: A csehek mint többségi nemzet, a németek mint kisebbség és a zsidók mint ezen a kisebbségen belüli kisebbség. [...] Prága, a három nemzet városa, Prága, a polemizáló város” (BROD 1960, 7–8, ford. M. Cs.).

²Ahogy Orosz Magdolna rámutat, az „(egyes) nemzeti nyelvek versengése és hegemoniális igénye” (OROSZ 2019, 107) a Monarchia egészében fontos szerepet játszik, így az irodalmi alkotások is

rendelet kétnyelvűséget írt elő az összes csehországi hivatalban, „a második kötelezővé tette minden hivatalnok számára mindkét nyelv megtanulását három éven belül” (ZÖLLNER 1998, 327). A németek heves tiltakozására a Badeni-kabinetet követő kormányok először módosították, majd 1899-ben visszavonták a rendeletet, ami a cseh oldalon vezetett újabb demonstrációkhoz. Az utcai összecsapásokba torkolló tüntetésekből, valamint az iskolai és egyetemi verekedésekben Alt a „békétlen együttélés jeleit – egy latens polgárháború lenyomatát” (ALT 2005, 35) látja.³ Wagenbach ugyanakkor rámutat arra, hogy a németsegen belül is voltak összetűzések, melyeket „a nacionalista vidékről Prágába özönlő németek” (WAGENBACH 1958, 71) váltottak ki.

A szociális és etnikai megosztottságon túl ellentétek mutatkoztak a zsidók és keresztények között is. A német nyelvű zsidókat osztrákoknak tartó csehek nemzeti ébredésével párhuzamosan felerősödött az antiszemitizmus. Még a német liberális egyesületek is korlátozták a zsidók részvételét vezetőségükben, jóllehet fennmaradásuk jórészt a zsidó lakosság támogatásától függött (VASSOGNE 2009, 4).⁴ Tény ugyanakkor, hogy a nacionalista mozgalmak keresztültűzébe került prágai zsidóság sem képezett homogén közösséget. Míg a 19. században a zsidók a német kultúra és a német-zsidó asszimiláció védelmezőinek számítottak, a századfordulón a fiatalabb generáció nagy része már tartott saját tradícióinak, egyáltalán zsidóságának elvesztésétől.⁵ Erre utal Kafka feljegyzése is: „Prága. A vallások úgy vesznek el, akár az emberek” (KAFKA 2000, 81). A társadalmi felemelkedés érdekében azonban a fiatalabb generáció tagjai közül is sokan döntöttek az asszimiláció mellett. Csakhogy ebben az esetben is kettős nyomás nehezedett rájuk: vagy a német, vagy a cseh kultúra mellett kellett elkötelezniük magukat. Engedve a cseh nacionalizmusnak, „1890 és 1900 között mintegy négyezer zsidó fordult el a némettől a cseh kultúra felé” (ZIMMERMANN 2008, 168), s így 1900 táján a cseh és német nyelvű zsidóknak már közel két azonos nagyságú csoportja van jelen

a „századforduló fatális kérdéseként” (uo. 104) tárgyalják a nyelv problémáját. A téma részletesebb kifejtését lásd OROSZ 2019, 99–107.

³ Politzerrel egyetértve Wagenbach azt állítja, hogy *Levél apámhoz* című írásában Kafka is egyértelműen ellenségesként jellemzi a népek egymás közötti viszonyát Prágában (WAGENBACH 1958, 75).

⁴ Ennek ugyanakkor ellentmond Stölzl állítása, aki szerint „[l]egkésőbb 1910 után a prágai liberális német politikai egyesületek vezetői többségében zsidók voltak; a *Német Kaszinó* vezetése 1900 táján évekig a zsidó gyáros Otto Forchheimer kezében volt” (STÖLZL 1979, 71). Antiszemita tendenciáról tanúskodik ellenben a német nyelvű népességen belül, hogy a német egyetem *Lese- und Redehalle der deutschen Studenten* diákegyletéből, ahol a zsidó hallgatók voltak többségben, 1900-ban kivált az erősen nemzeti *Germania*, ami már nem vett fel zsidókat tagjai közé (PETR 1992, 72).

⁵ „A hagyomány kihalófélben volt, a zsidó vallásos ünnepeket keresztény szokások szerint tartották meg, ezek elemei keveredtek” (SOUKUPOVÁ 2015, 63).

Csehországban.⁶ A cseh és a német nacionalizmussal szemben a cionizmus és az ortodox keleti zsidóság nyújtott alternatív választási lehetőséget. Bernáth Árpád meglátása szerint történelmi tény, hogy „a Monarchia zsidósága nem tudta megkerülni azokat az alternatívákat, amelyeket a Monarchia nemzetei dolgoztak ki” (BERNÁTH 1998, 314). A cionista mozgalom annyiban különbözik a többi nemzetiség államalapítási törekvésétől, hogy új államát „nem a Monarchiából kiszakítandó területen, hanem Palesztinában akarja megalapítani” (uo. 315).

Ezen átrendeződések egyszerre mutatják az elhatárolódásra és a hibridizációra való törekvés tendenciáit, ahogyan a soknemzetiségű Monarchia egészét is a kultúrák sokrétű összekapcsolódása határozta meg a századfordulón (vö. MITTERBAUER 2008, 48). Lényegében Kilcher is erre utal, amikor a prágai zsidók akkori helyzetét a következőképpen jellemzi: „A zsidó Csehország kulturális profilját egyfelől a német kultúra perifériáján elfoglalt helye és a szláv kultúra közelsége, másfelől a jiddis nyelv és a keleti zsidó kultúra határozza meg [...]. Így 1900 körül az apák generációjához tartozó prágai zsidók még több nyelv és kultúra részesei” (KILCHER 2008, 195).

Kafka transzkulturális helyzetének sajátossága

A kutatás már korán amellet érvelt, hogy ez a helyzet Kafka személyiségét és életművét is döntően meghatározta. WAGENBACH (1958) és BINDER (1979) gazdag forrásanyagot feldolgozó tanulmányai részletes áttekintést adnak a Kafka család nyelvi-kulturális helyzetéről, meglátásaik néhány további szemponttal kiegészítve az újabb vizsgálatok számára is meghatározóak. Jakob Kafka, Franz Kafka nagyapja még „istenfélő cseh falusi zsidó” (ZIMMERMANN 2008, 169) volt, akinek a környezetében németet és jiddist beszéltek csehvel keverve. Hermann Kafka, az apa is tudott csehül, jóllehet Prágába költözése után a mindennapokban a németet használta. Az anya, Julie Löwy viszont polgári német zsidó családból származott (WAGENBACH 1958, 23). A távolabbi apai rokonokat leszámítva a Kafka családban döntően németül beszéltek, az üzletben azonban csehül, németül csak a zsidó vevőkkel és munkatársakkal.⁷ Bár Kafka szigorúan véve nem kétnyelvűen

⁶ Berkes szerint „[a] prágai zsidó elit továbbra is kitartott a német önmeghatározás mellett, ám a városba bevándorló szegényebb hittestvéreik többsége 1900-ban azt felelte a népszámlálási kérdésre, hogy a köznapi érintkezésben csehül beszél” (BERKES 2015, 77). A „cseh nemzethez való tartozás kinyilvánításában” Soukupová nem a zsidók csehek iránti rokonszenvének megnyilvánulását, hanem „a cseh társadalom megnövekedett erejére” történő reakciót látja (SOUKUPOVÁ 2015, 62).

⁷ A Kafka család nyelvhasználatáról lásd bővebben NORTHEY 1994 és NEKULA 2000. A nyelvhasználat kérdése a Kafka-kutatásban azért is tölt be fontos szerepet, mert a korabeli felfogás szerint az etnikai identitás a nyelvekhez kötődött.

nőtt fel, a család cselédeinek és az iskolai oktatásnak köszönhetően jól beszélt csehül.⁸ Cseh fordítóját, Milena Jesenskát egy levelében arra kéri, hogy néha írjon neki csehül, mert azt reméli, hogy anyanyelvén keresztül tudja igazán megismerni „a teljes Milenát” (KAFKA 1981, 568). Magáról később azt állítja: „sosem éltem a német nép körében, a német az anyanyelvem és ezért természetes a számomra, de a cseh sokkal közelebb áll a szívemhez” (KAFKA 1981, 572). Egy korábbi naplójegyzésében pedig a következőket írja a német nyelvvel kapcsolatban:

Tegnap az jutott eszembe, hogy azért nem szerettem anyát mindig úgy, ahogy megérdemelte és ahogy tudtam volna, mert a német nyelv megakadályozott ebben. A zsidó anya nem „Mutter”, ez a megnevezés kicsit komikussá teszi (nem az embert magát, mert Németországban vagyunk), egy zsidó nőnek a német „Mutter” nevet adjuk, megfélemlítjük azonban arról az ellentmondásról, amely annál súlyosabban hatja át érzésvilágunkat. „Mutter” – ez a zsidónak különösképp németül van, a keresztény pompa mellett ez akaratlanul keresztény hűvösséget is jelent, a „Mutter” szóval nevezett zsidó asszony ezért nemcsak komikussá lesz, hanem idegenné is. „Mama” – ez jobb név volna, ha mögé nem „Mutter”-t képzelne az ember (KAFKA 2008, 139–140).

Ennek ellenére maga a német irodalom nagyon is közel állt hozzá. Egyetemi éveit alatt belépett a növekvő cseh befolyás ellensúlyozására törekvő *Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag* [Prágai német diákok olvasó- és felolvasóköre] liberális német nemzeti egyesületbe, melynek egy időben irodalmi és művészeti tudósítója is volt (vö. STACH 2014, 236). Felice Bauernek írott egyik levelében Kafka a „négy ember” között, akikkel „valódi vérrokonságot” érzett, két német nyelvű szerzőt nevez meg, Kleistet és Grillparzert (KAFKA 2009, 432). Levelreiben és naplójegyzéseiben mindazonáltal a legtöbbet említett író Goethe, és jellemző módon életének kritikus időszakában az ő műveit olvasta (vö. LAMPING 2010, 33). „1911 és 1912, írói önmagára találásának évei, egyben Goethe intenzív tanulmányozásának évei is voltak” (NAGEL 1983, 170).

Ezzel egy időben – 1911 októbere és 1912 januárja között – rendszeresen látogatta a leMBERGI jiddis színház fellépéseit a Café Savoyban, és egy irodalmi est előtt maga is tartott előadást a prágai Zsidó Városházán a jiddis nyelvről (*Bevezető előadás a zsargonról*), melyet védelmébe vett az asszimilált zsidókkal szemben, akik alábecsülték annak jelentőségét. Egyes értelmezések, így például BECK 1970, BINDER 1979, SIEGERT 1990, szoros összefüggést látnak a jiddis darabokkal való

⁸ Nekula szerint cseh nyelvtudása is fontos szerepet játszott abban, hogy Kafka 1918 után, Csehszlovákia megalakulását követően is vezető beosztásban maradt a Munkás Balesetbiztosító Intézetnél [Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt], aminek szinte pályakezdésétől, 1908 júliusától volt a tisztviselője (vö. NEKULA 2000, 191).

találkozás és Kafka írói áttörése között. A keleti zsidók világa kétségkívül vonzó volt számára, Zimmermann szerint „egy egzotikus kultúrát” (ZIMMERMANN 2008, 171) látott benne. Mindent „felírt, amit a színész Jizchak Löwy hazája zsidó szokásairól mesélt”, de végül is semmi olyat nem talált bennük, ami őt, szellemi-érzelmi vonzódása ellenére, „életének megváltoztatására” ösztönözte volna. Erről tanúskodik 1912. január 6-i naplóbejegyzése is:

Elhagy a fogékonyságom az iránt, ami zsidó ezekben a darabokban, mert túlságosan egyformák, és olyan siránkozássá fajulnak, amely szórványos heves kitörésekre büszke. Az első daraboknál arra gondolhattam, hogy olyan zsidóságra találtam, amelyből a magamé ered, és hogy felém fognak majd bontakozni, felvilágosítanak és továbblendítenek nehézkes zsidóságomban. Ehelyett távolodnak tőlem, minél többet hallok belőlük (KAFKA 2008, 268).

Az a tény, hogy az előadott darabokban Kafka nem lelt rá önnön zsidó identitására, abból is fakadhat, hogy a jiddis színház Lauer szerint valójában nem a zsidó kultúra autentikus kifejezése volt, amit a szülők generációjának asszimilációjával szembe lehetett volna állítani, hanem egy társadalom- és színháztörténetileg is összetett jelenség, tulajdonképpen egy 19. századi polgári intézmény, ami éppen az ortodoxia ellenében keletkezett (vö. LAUER 2006, 135).

Kafka azonban nemcsak a leMBERGI társulat vendégelőadásain vett részt, hanem a *Bar Kochba* egyesület rendezvényein is, amelyek ugyancsak az asszimiláció és az autentikus zsidóság problematikájával foglalkoztak. Az ott képviselt cionizmus egy életre fontos maradt a számára, még ha nem is tudott teljesen azonosulni vele. Bár Kafka, mint Kilcher kifejti, ismerte a korabeli diskurzust a zsidóságról, nem volt „programatikus, s még kevésbé pártpolitikai cionista” (KILCHER 2008, 198). Meg volt ugyan győződve az asszimiláció leküzdésének szükségességéről, de egyben felismerte annak lehetetlenségét is. Találó ebben a vonatkozásban Kilcher végkövetkeztetése, amely Kafka alapvetően ambivalens „zsidóság interpretációját [...] az asszimiláció és a cionizmus biztos pozícióival szemben egy bizonytalan, de kihívást jelentő harmadikként” jellemzi (KILCHER 2008, 201). A kereszténység és zsidóság vonatkozásában Kafka szkeptikus magatartása abban a gyakran idézett kijelentésben fogalmazódik meg, mely szerint őt nem „a kereszténység – mindazonáltal már inkább aláhanyatló – keze vezérelt[e] ebbe az életbe”, de nem fogta meg „a towarepülő zsidó imaköpenynek még a csücskét sem [...] mint a cionisták” (KAFKA 2000, 71).

A város címere

Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy Kafka transzkulturális helyzete miként és milyen mértékben érvényesül egy kései narratív szövegében. Az 1920-ban íródott elbeszélés először *Vom babylonischen Turmbau* [*A bábéli torony építéséről*] címmel a *Die literarische Welt* című berlini folyóiratban jelent meg 1931-ben, majd Max Brod ugyanebben az évben már mint *A város címere* szerepelteti a hagyatékából összeállított elbeszéléskötetben (*A Kínai Fal építése*).⁹ Babel mítosza folyamatosan foglalkoztatta Kafkát, a torony motívuma már az *Egy küzdelem leírása* című korai elbeszélésciklusában, leveleiben, naplóbejegyzéseiben, *A kriptőr* drámatörredékben és a *Kínai Fal építése* című hátrahagyott elbeszélésben is megjelenik.

Ténylegesen *A város címerében* is a bábéli torony legendája tematizálódik, ugyanakkor az értelmezések jelentős része szerint a rövid elbeszélés Prága allegorikus ábrázolásának tekinthető, amit a Brod által megváltoztatott cím is sugall. Ennek a feltételezésnek tömör megfogalmazását adja Kilcher:

Ezt a szöveget a maga mitikus és biblikus utalásaival a Kafka korabeli Prága történetének allegorikus elbeszéléseként és sajátos kulturális diszpozíciójaként olvashatjuk, aminek kapcsán Prága transzkulturális narratívája olyan más narratívákkal kapcsolódik össze, mint a babilóniai torony építése (KILCHER 2010, 38).

Már korábban ezt az álláspontot képviseli Peter Demetz is, aki maga nem törekszik szisztematikus interpretációra, csupán néhány irodalomtörténeti, strukturális és szemantikai összefüggést tár fel, amelyek hasznosak lehetnek a későbbi elemzések számára. Meglátása szerint Babilon „és soknyelvűségének története” Prágához, ehhez „a vallási és nemzeti konfliktusok bélyegét oly erősen magán viselő városhoz [...] ontológiailag közelebb áll, mint más helységekhez” (DEMETZ 1994, 133). Ezt bizonyítja az a tény is, hogy a motívum már a husziták „harci népi énekeiben” (uo.) is jelen van, melyek Babilont a Hradschinra, az új Jeruzsálemet viszont a felkelő óvárosba teszik.

Demetz tanulmányában Kafka egyik kortársát, Arnošt Kraus cseh germanistát is idézi, aki 1907-ben az ellen a gondolat ellen emel szót, mely szerint a kis népeknek „egy nagyobb nyelvtesthez kellene csatlakozniuk” (DEMETZ 1994, 134). Kraus számára Babilon „áldásos hely”, a jövő célja és nem „a múlt átká” (uo.). A szükségből erényt kovácsolva „hitet tesz »egy Babel megépítése« mellett”, mert szerinte „Babel »a legrégebb középpontja egy nemzetközi, kis népek különböző nyelvei által hordozott kultúrának«” (uo.). Abban a vitában, melyet Krausnak a *Čechische Revue* című folyóiratban publikált nézete váltott ki, nyelvi szempontból a prágai

⁹ Az elbeszélés publikációtörténetéhez vö. BINDER 1977, 241–242 és KAFKA 2002a, 96.

cionisták is egy „babilóniai Prága” (uo.) mellett szálltak síkra, és amellett érveltek, hogy az asszimilációt általában, de különösen a nyelvi asszimilációt el kell utasítani. Demetz ugyanakkor óvatosságra int Kafka elbeszélésének túlságosan szűk topográfiai behatárolását illetően. Max Brod állításával szemben, miszerint Kafka a történetbeli város címerénél kétségtávol Prága címerére gondolt, rámutat, hogy a prágai címerben a harmincéves háború befejezése óta mindig is egy kardot tartó és nem egy ökölbe szorított kéz volt látható, még ha a két motívum egyaránt egyfajta fenyegetés képzetét kelti is bennünk (DEMETZ 1994, 138–139).¹⁰

Weinberg is felteszi a kérdést, hogy mennyire konkrétan vonatkoztatható Kafka elbeszélése „a 20. századi Prága sajátos interkulturális helyzetére” (WEINBERG 2012, 301). Demetz dolgozatából kiindulva először a két város topográfiai hasonlóságát igyekszik kimutatni Babilon térképének segítségével. Összevethetőségüket azzal indokolja, hogy Bábelt, akárcsak Prágát, egy folyó két városrészre, ó- és újavárosra osztja. Hogy ez a megállapítás túlságosan általános és ezért nem meggyőző, aligha szükséges hangsúlyozni. A korabeli diskurzusból azonban megemlíti Richard Weiner, a Prágában élő párizsi tudósító kijelentését, aki Prágát 1919-ben, egy évvel Kafka elbeszélésének keletkezése előtt, „egy boldog Babilonnak” (uo. 305) nevezte. Weinberg utal továbbá arra, hogy Prága, implicit módon, más Kafka-elbeszélések színhelye is. Ugyanakkor elemzése nem korlátozódik egyedül a Babel–Prága párhuzamra, ráirányítja a figyelmet a bibliai legenda és az elbeszélés különbségeire is. Ezzel Zimmermann tézisének követi, aki szerint Kafka *A város címerében* a bibliai történet új verzióját hozta létre, megváltoztatva annak szimbolikus jelentését (ZIMMERMANN 1985, 62).

A döntő eltérés mindkét értelmező szerint az események időbeli sorrendjében mutatkozik (ZIMMERMANN 1985, 62–63; WEINBERG 2012, 309). Míg a bibliai történet szerint a sokféle nyelv kialakulása éppen a toronyépítés Istennel szembeni merészségének következménye, addig Kafkánál az építésen dolgozók kezdettől különböző nyelveket beszélnek. Eltérően a legendától itt nem az eredetileg egységes nyelv összezavarása jelenti tehát a problémát, hanem sokkal inkább az, hogy „talán túlságosan is nagy” (KAFKA 2009b, 531) volt a rend, amennyiben a munkát a lehető legnagyobb gonddal, útjelzők, tolmácsok és összekötő utak segítségével készítették elő. Az emberek az elbeszélésben nem is szóródnak szét, mindvégig együtt maradnak. Valójában még az sem egyértelmű, hogy elkezdődnek-e valaha is a torony munkálatai, ezzel szemben a város folyamatosan épül és terjeszkedik. Míg a Biblia a torony építését önhittséggént, elbizakodottsággént, Istennel való

¹⁰ A Kafka-elbeszélésben szereplő városi címer és Prága városának történelmi címere közötti eltérésre Zimmermann is utal: „Az utolsó mondat Prága címerét idézi, de [...] ellentétes jelentéssel. A prágai címerben egy a városkapuból kinyúló karddal felfegyverzett kéz jelenik meg, ami a védekezőképességet és a védelmet jelképezi. A védelemből Kafkánál pusztítás lesz” (ZIMMERMANN 1985, 64).

szembehelyezkedésként értelmezi, *A város címerében* először nagy gondolatként jelenik meg, ami „nem tűnhet el többé” (uo.). Az, hogy Kafka pozitívan értékeli a torony építésének szándékát, Binder szerint azzal magyarázható, hogy valójában nem az ótestamentumi Bábel-motívumra nyúl vissza, hanem forrásként Micha Joseph bin Gorion *Die Sagen der Juden* [*Zsidó mondák*] című kötetét használja. Az égisz alatt álló torony ugyanis kezdetben ott is pozitív szerepet játszik, s az isteni büntetés csak akkor következik be, amikor az emberek közül néhányan fel akarnak jutni az égbe (vö. BINDER 1987, 41).¹¹ A konfliktus az elbeszélésben nem is Isten és ember, hanem az egyes embercsoportok között keletkezik, Isten büntető közbeavatkozása pedig, ami a bibliai történetben a torony befejezését megghiúsítja, (még) hiányzik. Sokkal inkább vágnak az emberek arra a napra, „amelyen majd a várost öt gyorsan egymás után következő ütéssel szétzúzza egy óriásököl” (KAFKA 2009b, 532). Mintegy szükségszerűen adódik a kérdés: hogyan magyarázható a torony befejezésére irányuló kezdeti „erős vágy” (KAFKA 2009b, 531) átalakulása pusztítás utáni „vágyakozás[sá]” (KAFKA 2009b, 532) a történet végén?

Az elbeszélésben az építkezést eredetileg évszázadokig tartó munkaként képzelték el, melynél kezdetben nem is maga az építkezés fontos, hanem pusztán egy „égig érő torony” gondolata (KAFKA 2009b, 531).¹² Paradox módon azonban éppen a haladás eszméje az, ami az építés folyamatát megbénítja és ellehetetleníti. Ez legerőteljesebben az első generáció érvelésében nyilvánul meg, mely szerint az építészeti fejlődése minden korábbi ténykedést feleslegessé tesz, hiszen a „következő nemzedékek a maguk tökéletesebbé vált tudásával az előző nemzedék munkáját hitványnak találják, és lebontják, ami felépült, hogy előlről kezdhesék” (KAFKA 2009b, 532). Követve ezt a logikát, a tornyot akkor lehetne leggyorsabban és legbiztosabban felépíteni, ha az építkezés el sem kezdődik, hogy a bontási munkálatokra ne kelljen időt vesztegetni. Csak abban az esetben lenne tehát értelme belefogni egy ilyen hatalmas vállalkozásba, ha „a torony egy nemzedék életében” (KAFKA 2009b, 532) felépülhetne. Ebben azonban – ellentétben a bibliai szöveggel – senki nem hitt.¹³ Ezért ahelyett, hogy a torony közös elképzelését valósították volna meg, egy munkásváros felépítését tűzték ki célul, amelyben

¹¹ Binder feltételezését az a tény is valószínűsíti, hogy bin Gorion mondagyűjteményének első kötete Wagenbach kimutatása szerint is szerepelt Kafka kézikönyvtárában (vö. WAGENBACH 1958, 256).

¹² Az a megfogalmazás, mely szerint a babiloniak úgy tesznek, „mintha évszázadnyi szabad munkalehetőség állna előttük” (KAFKA 2009b, 531), jól mutatja, hogy az emberek szemében a torony építése nem ellentétes Isten akaratával. Ezt az értelmezést támasztja alá Kafka egyik aforizmája is: „Ha Bábel tornyát meg lehetett volna építeni anélkül, hogy megmásszák, megengedték volna” (KAFKA 2002b, 45, ford. M. Cs.).

¹³ Tanulmányában Mosès is felhívja a figyelmet erre az eltérésre, amennyiben megállapítja, hogy a Biblia szerint a torony munkálatai oly gyorsan haladtak, hogy Isten maga is nyugtalankodott a hatalomnak egy város kezében történő ilyen mértékű koncentrálódása miatt (Mosès 1994, 141).

„[m]inden ország fiai azt akarták, hogy az övék legyen a legszebb szállás” (KAFKA 2009b, 532). Ez aztán viszályokhoz, véres harcokká fajuló összetűzésekhez vezetett közöttük. A város kiépítésével a technikai fejlődésbe vetett hit ugyan beigazolódik, de ez mindinkább együtt jár egy erősödő harci vággal. Az anyagi fejlődés hajtóerői, a becsvágy, a féltékenység és az irigység megakadályozzák az „általános békekötés[t]” (KAFKA 2009b, 532), a torony építésének előfeltételét. Ennek következményeként az emberek már egy generációt követően eltávolodnak eredeti vágyuktól, és felismerik az „égbe nyúló torony” (KAFKA 2009b, 532) felépítésének értelmetlenségét. Így már a második vagy harmadik generáció cáfolni látszik az első nemzedék azon meggyőződését, miszerint ez a „gondolat, ha egyszer a maga nagyságában megszületett” (KAFKA 2009b, 531), már soha nem tűnhet el.¹⁴ A szorosabb szövegolvasás ugyanakkor azt mutatja, hogy valójában csak az építés és nem a gondolat értelmetlenségéről van szó. Az eltörölhetetlen gondolat nagysága párhuzamot mutat a torony mérhetetlen magasságával: „E gondolat árnyékában mellékes minden egyéb” (KAFKA 2009b, 531). Vagyis a gondolat már kezdetben mintegy a torony helyébe lép, ezért szükségtelen is annak megépítése. A gondolat nagysága maga pedig az ég felé törekvésben rejlik.¹⁵ Ezt erősíti Nicolai megjegyzése is, aki szerint a toronyépítés terve azt sejteti, hogy az emberek még emlékeznek a Paradicsom elvesztésére, és így próbálják visszaszerezni azt (NICOLAI 1991, 13). Ám szem elől veszítik a magas célt, és alacsonyabb szükségletek kielégítésére összpontosítanak, azaz nem vertikálisan, hanem horizontálisan terjeszkednek. A legmagasabb, osztatlan igazság felé törekvés végül vetélkedésük folytán megosztottságba, stagnálásba torkollik (NICOLAI 1991, 14).

Kienlechner is az igazság iránti törekvés megnyilvánulásaként értelmezi a toronyépítés tervét (KIENLECHNER 1981, 103). Kiemeli azonban: az első nemzedéknek az a feltételezése, hogy az építés gondolata már sohasem tűnhet el, arra készíti a vezetőket, hogy elnapolják magát az építkezést, a terv megvalósítását, s a torony helyett a munka előkészítésére, azaz „mellékes” (KAFKA 2009b, 531) dolgokra koncentrálnak. Ennek következményeként jön létre egy szerteágazó, az eredeti gondolattól mindinkább eltávolodó látszatvilág, s ebből az eltévelyedésből születik meg a munkásváros Babilon, a véres harcok színhelye. Ugyanakkor a toronyépítés állítólagos értelmetlensége következtében a város további kiépítése,

¹⁴ Míg a magyar fordításban csupán a második nemzedékről és az „égbe nyúló torony értelmetlenségéről” (KAFKA 2009b, 531) van szó, az eredeti szövegben második vagy harmadik nemzedék szerepel, és az értelmetlenség nemcsak az épületre, hanem a torony építésére is vonatkoztatható: „Dazu kam, daß schon die zweite oder dritte Generation die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaues erkannte [...]” (KAFKA 2002b, 323).

¹⁵ Beißner is úgy értékeli, hogy a bibliai szöveggel ellentétben Kafkánál a bábéli történetben az istenkeresés érzése, az Isten előtti hódolat szándéka az elsődleges. Önmagában az építmény még nem jelentene bűnt, csak az emberek vágya, hogy „maguk is Istenné váljanak” (BEISSNER 1983, 109–110).

valamint az építkezésen részt vevő emberek további együtt maradása is értelmetlenné válik. És mégis paradox módon éppen a legszebb szálláshelyek birtoklása miatt állandósult viszályok által „addigra már sokkal inkább egymáshoz kötődtek, hogysen a várost elhagyták volna” (KAFKA 2009b, 532).

A magasba törekvés, a visszatalálás Istenhez, a „míves ügyességben” (KAFKA 2009b, 532), a város szépítésében ugyan nem teljesülhet, de megmutatkozik egy másik művészeti formában, a „városban született mondák[ban] és dalok[ban]” (KAFKA 2009b, 532), amelyeket az eltévelyedésnek véget vető megsemmisítés utáni vágyakozás tölt el. A torony megépítésének és a város lerombolásának vágya tulajdonképpen ugyanannak a transzcendens reménynek két különböző megnyilvánulása. Minthogy az építkezés kezdeti közös célja, az égi magasság elérése a különböző országok fiait nem tudja egyesíteni, s a torzsalkodás az emberi közösségen belül sohasem szűnik meg, az egység újabb reménye a város elpusztításában sejlik fel. Különös ’hitközösség’ alakul ki a népek között, akik isteni beavatkozástól várják hamis világuk kioltását, amit jelképesen a címerben lévő ököl reprezentál.

Míg a fentiek alapján valószínűsíthető, hogy a szöveg a prágai viszonyokat is modellálja, a bábeli torony építésének központi motívumként történő választásában a tipikus karkai ambivalencia is megnyilvánul, amennyiben Bábel egyszerre utal Isten kapujára és a zűrzavarra, Isten büntetésére is. Ugyancsak a bibliai Bábel-motívum paradox kettősségét hangsúlyozza Mosès, amikor azt állítja, hogy a torony egyszerre szimbolizálja az emberiség ideális céljának elérésére tett igyekezetét és ezen igyekezet megghiúsulását, a cél elérésének lehetetlenségét (Mosès 1994, 142–143). Ennek végső oka Karkánál magában az emberiségben rejlik: A torony felépítését nem isteni közbeavatkozás, hanem a folytonos fejlődés gondolata akadályozza meg. Bár az építők így az eredeti „vállalkozás” (KAFKA 2009b, 531) megvalósításáról lemondanak, ellenségeskedés által összetartott közösségük a város elhagyására is képtelen. Ahogy Kafka egyik aforizmájában fogalmaz: „Van cél, de nincs út: amit útnak nevezünk, az a tétovázás” (KAFKA 2000, 35).

Bibliográfia

- ALT, Peter-André (2005), *Franz Kafka. Der ewige Sohn*, München, C. H. Beck.
- BECK, Evelyn Torton (1970), Kafkas „Durchbruch”. Der Einfluß des jiddischen Theaters auf sein Schaffen, in *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Frankfurt am Main, Athenäum, 204–223.
- BEISSNER, Friedrich (1983), *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BERKES Tamás (2015), *A csehországi „zsidó kérdés” legújabb cseh szakirodalma*, in BALOGH Magdolna (szerk.), *Választások és kényszerek. Zsidó önkép és közösségtudat Közép-Európában*, Budapest, Reciti, 73–94.

- BERNÁTH Árpád (1998), Hermann Broch és a Monarchia, in uő, *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*, Szeged, Ictus, 303–317.
- BINDER, Hartmut (1977), *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler.
- BINDER, Hartmut (1979), Leben und Persönlichkeit Franz Kafkas, in Hartmut BINDER (Hg.), *Kafka-Handbuch*. Band 1: *Der Mensch und seine Zeit*, Stuttgart, Körner, 103–584.
- BINDER, Hartmut (1987), *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, Bouvier.
- BROD, Max (1960), *Streitbares Leben*, München, Kindler.
- DEMETZ, Peter (1994), Prag und Babylon. Zu Kafkas *Das Stadtwappen*, in Kurt KROLOP – Hans Dieter ZIMMERMANN (Hg.), *Kafka und Prag*, Berlin – New York, de Gruyter, 133–140.
- KAFKA, Franz (1981), *Naplók, levelek. Válogatás*, szerk. GYÖRFFY Miklós, ford. ANTAL László, EÖRSI István, GYÖRFFY Miklós, TANDORI Dezső, Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz (2000), *A nyolc októberfüzet*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Cartaphilus.
- KAFKA, Franz (2002a), *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Apparatband, Jost SCHILLEMMEIT (Hg.), Frankfurt am Main, Fischer.
- KAFKA, Franz (2002b), *Nachgelassene Schriften und Fragmente II.*, Jost SCHILLEMMEIT (Hg.), Frankfurt am Main, Fischer.
- KAFKA, Franz (2008), *Naplók*, ford. és jegyz. GYÖRFFY Miklós, Budapest, Európa.
- KAFKA, Franz (2009a), *Levelek Felicéhez*, szerk. GYÖRFFY Miklós, ford. ANTAL László, RÁCZ Péter, Budapest, Palatinus.
- KAFKA, Franz (2009b), A város címere, ford. TANDORI Dezső, in Franz KAFKA, *Elbeszélések*, ford. ANTAL László, EÖRSI István, GÁLI József, GYÖRFFY Miklós, SZABÓ Ede, TANDORI Dezső, Budapest, Európa, 531–532.
- KIENLECHNER, Sabine (1981), *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas*, Tübingen, Niemeyer.
- KILCHER, Andreas B. (2008), Kafka und das Judentum, in Bettina von JAGOW – Oliver JAHRAUS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht, 194–211.
- KILCHER, Andreas B. (2010), Der Prager Kreis und die deutsche Literatur in Prag zu Kafkas Zeit, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar, Metzler, 37–49.
- LAMPING, Dieter (2010), Kafkas Lektüren, in Manfred ENGEL – Bernd AUEROCHS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 29–37.
- LAUER, Gerhard (2006), Erfindung einer kleinen Literatur. Kafka und die jiddische Literatur, in Manfred ENGEL – Dieter LAMPING (Hg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht, 125–143.
- MITTERBAUER, Helga (2008), Grenzüberschreitungen. Kulturelle Transfers als aktuelle Forschungsperspektive, in CSÚRI Károly – FÓNAGY Zoltán – Volker MUNZ (Hg.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*. Wien, Praesens, 47–58.
- MOSÈS, Stéphane (1994), Geschichte ohne Ende. Zu Kafkas Kritik der historischen Vernunft, in Kurt KROLOP – Hans Dieter ZIMMERMANN (Hg.), *Kafka und Prag*, Berlin–New York, de Gruyter, 141–150.

- NAGEL, Bert (1983), *Kafka und die Weltliteratur*, München, Winkler.
- NEKULA, Marek (2000), Deutsch und Tschechisch in der Familie Kafka. Ein Beitrag zum tschechisch-deutschen Bilingualismus, in *Wiener Slawisches Jahrbuch* 46, 185–194.
- NICOLAI, Ralf R. (1991), *Kafkas „Beim Bau der Chinesischen Mauer“ im Lichte themenverwandter Texte*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- NORTHEY, Anthony (1994), Die Kafkas: Juden? Christen? Tschechen? Deutsche? in Kurt KROLOP – Hans Dieter ZIMMERMANN (Hg.), *Kafka und Prag*, Berlin–New York, de Gruyter, 11–32.
- OROSZ Magdolna (2019), *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*, Budapest, Gondolat.
- PETR, Pavel (1992), *Kafkas Spiele. Selbststilisierung und literarische Komik*, Heidelberg, Winkler.
- SIEGERT, Bernhard (1990), Kartographien der Zerstreuung. Jargon und die Schrift der jüdischen Traditionsbewegung bei Kafka, in Wolf KITTLER – Gerhard NEUMANN (Hg.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg, Rombach, 222–247.
- SOUKUPOVÁ, Blanka (2015), A csehországi zsidó kisebbség identitása a modern korban. A kisebbségi irodalom mint az identitás kifejeződése, ford. SZILÁGYI Szonja – BERKES Tamás, in BALOGH Magdolna (szerk.), *Választások és kényszerek. Zsidó önkép és közösség-tudat Közép-Európában*, Budapest, Reciti, 61–72.
- STACH, Reiner (2014), *Kafka. Die frühen Jahre*, Frankfurt am Main, S. Fischer.
- STÖLZL, Christoph (1979), Prag, in Hartmut BINDER (Hg.), *Kafka-Handbuch*. Band 1: *Der Mensch und seine Zeit*, Stuttgart, Körner, 40–100.
- WAGENBACH, Klaus (1958), *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend*, Bern, Francke.
- WEINBERG, Manfred (2012), Franz Kafkas „Das Stadtwappen“ mit Libuše Moníková gelesen, in Peter BECHER – Steffen HÖHNE – Marek NEKULA (Hg.), *Kafka und Prag. Literatur-, kultur-, sozial- und sprachhistorische Kontexte*, Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 299–322.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter (1985), *Der babylonische Dolmetscher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter (2008), Kafkas Prag und die Kleinen Literaturen, in Bettina von JAGOW – Oliver JAHRAUS (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Göttingen, Vadenhoeck & Ruprecht, 165–180.
- ZÖLLNER, Erich (1998), *Ausztria története*, ford. BOJTÁR Endre, Budapest, Osiris.

HORVÁTH GÉZA

A szövegvilág szerkezete és jelentése Hermann Hesse *A pusztai farkas* című művében

„Az ártatlanságba, a meg nem teremtetthez, Istenhez nem visszafelé visz az út, hanem előre, egyre tovább a bűnben, egyre mélyebben az emberré válásban” (HERMANN HESSE: *A pusztai farkas*).¹

Hermann Hesse 1903-ban *Ein Untergang (Pusztulás)* címmel rövid elbeszélést ír, melynek gépiratos címe *Wolf im Jura [Farkas a Jura-hegységben]*. Az elbeszélés először 1904. július 17-én jelenik meg az essen *Rheinisch-Westfälische Zeitung*-ban. Ezt követően különböző címmel (*Des Wolfes Ende / A farkas vége, Der Wolf im Chasseral / A farkas a Chasseralban*) közlik különböző újságok és folyóiratok. Könyv alakban először 1915-ben jelenik meg Hesse az *Am Wege [Úton]* kötetében *Der Wolf (A farkas)* címmel. A történetben egy zord télen fagyoskodó és éhező farkasok bemerészkednek a falvakba zsákmányért, a helybéli parasztok vadásznak rájuk, és sorban végeznek a betolakodókkal, így végül a legfiatalabb, legszebb, magányos állattal is, melyet először baltával sebesítenek meg halálosan, majd nyomait követve a Chasseral fennsíkjaig botokkal és husángokkal agyonütik a kimúló vadat.

Az összeroncsolt tetemet lecipelték St. Immerbe. Az emberek nevettek, dicsekedtek, előre örültek a pálinkának meg a kávénak, énekeltek, káromkodtak. Egyikük sem látta a behavazott erdő szépségét, sem a magas fennsík ragyogását, sem pedig a Chasseral fölött világító rőt holdat, melynek halvány fénye puskacsőveiken, a hókristályokon és az agyonütött farkas kihunyt szemén tört meg (HESSE 2003, 19).

A magányos, szenvedő, emberektől űzött, a durva parasztokkal ellentétben a természet szépségét – az érdek nélküli szeretettel szemlélt szépséget! – holtában érzékelő farkas alakja megjelenik már Hesse korai írásai között is. A témán Hesse húsz évvel később újra elkezdi dolgozni: 1924–25 telétől kezdve 1927 januárjáig

¹ *A pusztai farkas*ból vett idézeteket saját fordításomban közlöm (HESSE 2015a, 71, ford. H. G.). A regény magyarul először 1992-ben jelent meg fordításomban a Balassi Kiadó gondozásában. 2000-től a Cartaphilus Kiadónál a Magyar Hermann Hesse-életműsorozat darabjaként számos kiadást megért. A hivatkozott kiadás 2015-ben jelent meg a Helikon Kiadó Helikon zsebkönyvek sorozat 30. köteteként. A tanulmányban szereplő idézeteket, ahol nem jelzem másként, szintén saját fordításomban közlöm (H. G.).

megírja *A pusztai farkas* (*Der Steppenwolf*) című regényét, ami ez év júniusában lát először napvilágot a berlini S. Fischer kiadónál. A regény Hesse egyik legismertebb, legolvasottabb, sokféleképpen értelmezett-magyarázott műve. 2000-ig 2,1 millió példányban jelent meg németül, és 36 nyelvre fordították le. A vietnami háború idején, 1969-ben, a woodstocki fesztivál évében az USA-ban havonta háromszázhatvanezer példány kelt el a regényből. Timothy Leary, a Harvard docense a *Sziddhártával* együtt a kábítószeresek bibliájaként ajánlotta követőinek. Az amerikai hippimozgalom és a beatnemzedék körében Hesse introvertált, önmaguk útját kereső és járó hősei az Egyesült Államokban a politikától megcsömörlött, szubkultúrába menekült, lázadó ifjúsághoz szóltak, igaz, ez a generáció meglehetősen a maga képére formálta az 1920-as évek Németországának ötvenéves, outsider értelmiségi alakját.² *A pusztai farkas* merőben más értelmezésére álljon itt egyetlen példa: Pilinszky János 1978 októberében olvasta a regényt, melyről több ízben is tudósít. 1978. október 19-én kelt leveleiben Wiener Pálnak, majd Lorand Gasparnak így ír erről: „Bizonyára nem véletlenül, most olvastam el Hesse *Steppenwolf*-ját! Az első száz oldalnál úgy éreztem, hogy mindent elírt előlem. Kár, hogy a második 100-150 oldal erősen hanyatlik, nem több egy jó expresszionista regénynél” (PILINSZKY 1997, 416). „Tudod, nemrég olvastam H. Hesse »Der Steppenwolf« című regényét. Jókor. Az önmegvetéstől még hosszú az út az alázatig. Ezt kellene valahogy megtennem még. Ha sikerül: mindenki számára van remény. Hiszen van-e más, egyéb reménység, mint az oszthatatlan reménység? Igen, a remény, az igazi remény oszthatatlan, és ezért eleve alázatos” (PILINSZKY 1997, 417). Pilinszky ezután az *Új Ember* 1978. november 19-i számában *Az önmegvetéstől az alázatig* címmel rövid elmélkedést is közölt a *Der Steppenwolf* kapcsán: Harry Hallerben a kóros büntudattól szenvedő, depressziós, önmegvető embert látta, aki

[...] még mindig véghetetlen távolságban áll attól a megértő és mindenkinek megbocsájtó erénytől, amit evangéliumi értelemben alázatnak nevezünk [...]. Ha elfogadja, hogy remélhet, automatikusan mindenki üdvözlésének a reményét fogadja el, és szíve a kétségbeesés magánzárkájából egyenesen és minden átmenet nélkül szabadul ki az egyetemes reménység tágasságába (PILINSZKY 1999, 908).

Jelen tanulmány nem foglalkozik Hesse nemzetközi és magyar recepciójával, a bevezetőben csupán rámutatni kívánt két végletes és ellentétes értelmezésre, ami meghatározza a regénnyel foglalkozó könyvtárnyi irodalmat.³

² Vö. HORVÁTH 2010, 285–286.

³ A nemzetközi és magyar Hesse-recepcióhoz vö. BELOW 2007, HORVÁTH – Csósz 2004, HORVÁTH – Csósz – MITNYÁN é. n.

A cím

A regény német címével – *Der Steppenwolf* – kapcsolatban különféle feltételezések születtek. Már Hugo Ball, a zürichi dadaizmus születési helyének, a *Cabaret Voltaire*-nek egyik alapítója, aki 1920-tól kisebb megszakításokkal haláláig, 1927-ig Hesse szomszédságában élt a dél-svájci, Ticino kantonbeli Montagnola faluban, és Hesse ötvenedik születésnapjára monografikus életrajzot írt Hesséről, rámutatott arra, hogy a regényben a halhatatlanokat képviselő Mozart és Goethe is keresztnevében hordozza a farkast: „A farkas (Wolfgang Amadeusban és Johann Wolfgangban is) éles szemű és fülű, tiszteletet parancsoló fogazattal rendelkező ragadozó” (BALL 1977, 182), vagyis a lángelme magában hordozza a vadságot, jellemzője a törvényen és társadalmon kívüli magányos életvitel. Peter Huber a cím kapcsán pontos áttekintést ad a szó eredetéről, előfordulásáról a német nyelvű állattani szakirodalomban (A. Brehm, A. Nehring, J. B. Adrian), a Bibliában, a 19. és 20. századi szépirodalomban és a köznyelvben. Arra a megállapításra jut, hogy az eredetileg eurázsiai sztyeppéken élő *canis lupus campestris*, illetve *cubanensis* metaforikus értelemben már a 20. század elején az orosz sztyeppékről érkező csapatokra utalt Kelet-Poroszország orosz megszállásakor, majd ezt követően a félelmetes, vad és barbár, a nyugat-európai kultúrától különböző, idegen kultúrát képviselő orosz emberre vonatkozott. „Miként az »orosz Steppenwolf« Dosztojevszkij szerint Európa kultúráját és intellektualizmusát kellett, hogy integrálja, úgy Hesse Steppenwolfja az orosz gondolkodásban gyökerező őskeresztény közösségi érzékre igyekszik szert tenni” (HUBER 2017, 49). Huber óvatos feltételezése szerint Hesse a címben és regénye főhősében az ideges „társadalmi kártevő” orosz Steppenwolf jelképet a művészi kreativitással és zsenialitással egészíti ki, és beépíti saját – nyugati – Steppenwolf képébe. Az igaz, hogy Hesse 1919 és 1921 között, az általános európai kultúrpeszsimizmus idején, több tanulmányt is írt Dosztojevszkijről a nyugati kultúra hanyatlása, a Nyugat alkonya kapcsán, melyekben pl. a kaotikus, ösztönös és vad, egyúttal érzékeny és kiszámíthatatlan Karamazovokat állítja szembe a kiüresedett nyugati ember intellektualizmusával: ezt a kettősséget a regényben azonban nehéz volna kimutatni. A (távol-)keleti (indiai) és nyugati (fausti) felfogás az énről és a személyiségről megjelenik ugyan a szövegben, de ez messze túlmutat Huber az orosz és nyugat-európai Steppenwolf szimbólumról alkotott felfogásán. Helytállóbb lenne azt feltételezni, hogy Hesse Steppenwolfjában a *Steppe* előtag tágabb értelemben a nem (nap)nyugati, hanem Hesse kifejezésével élve az „ázsiai” kultúrára és mentalitásra utal.⁴ Mint látni fog-

⁴ Vö. Hesse következő tanulmányait: *Gondolatok Dosztojevszkij A félkegyelmű című művéről*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, in HESSE 2005, 7–17, A Karamazov testvérek, *avagy Európa alkonya*, ford. SZLUKOVÉNYI Katalin, in HESSE 2005, 19–40, *Dosztojevszkij*, ford. WITTMAN László, in HESSE 2005, 41–45, és HORVÁTH 2017, 114–122.

juk, a Steppenwolf különböző szemszögből – egyes szöveghelyek más-más kontextusba helyezett ismétlésével (Wiederholungsstruktur) – mozaikszerűen összeállított portréja árnyaltabban ábrázolja a Steppenwolf jelenséget és Harry Hallert mint Steppenwolfot.⁵ A befogadó szempontjából kétségtelenül fontos az asszociáció a metaforikus címre: semmiképpen nem európai vagy amerikai, hanem keleti, ázsiai, magányos és vad ragadozó képzetét kelti – a zoológiai meghatározásnak és besorolásnak semmi jelentősége és szerepe nincs a szövegvilágban.⁶

A műfaj/forma

A könyvkritikák és a szakirodalom többnyire regényként említi *A pusztai farkast*, mint az 1922-ben megjelent *Sziddhárta* című művet, melyet az alcímben Hesse *indiai költeménynek* (*Indische Dichtung*) nevez, vagy az 1930-ban megjelent *Narziss és Goldmund* című gigantikus elbeszélést – ez ugyancsak Hesse műfaji megjelölése. Hesse általában nem használja írásaira a regény megjelölést, mert ahogyan *Eine Arbeitsnacht* (*Egy munkás éjszaka*) című feljegyzésében írja 1927-ben, ezek az

⁵ A DWDS a *Steppenwolf* címszónál csak Hesse regényére, illetve az amerikai Steppenwolf zenekar *Born to be wild* című számára vonatkozó adatokat közöl. A Grimm-féle *Deutsches Wörterbuch* pedig igen rövid szócikkben a Steppenwolfot a *canis latrans*szal (kojot, prérifarkas) azonosítja. A Halász–Földes–Uzonyi-féle *Német–magyar nagyszótár* szerint a Steppenwolf ugyancsak *canis latrans*, ami viszont – a szótár szerint – prérikutyt (sic!) jelent. A prérikutyának (*cynomys*) viszont semmi köze sem a prérifarkashoz, sem egyéb farkashoz (*canis lupus*).

⁶ Fordítói megjegyzés: A regény fordítása közben nem csekély fejtörést okozott a cím magyarázása. Világos volt számomra, hogy – elsősorban – nem a zoológiai megfeleltetés a fontos, mindazonáltal utánanéztem, létezik-e egyáltalán *Steppenwolf* alfaj. A főszövegben említett szótárokon és szakkönyveken túl kutakodva kiderült, hogy a (szürke) *farkas* (*canis lupus*) alfajaként létezik egy *canis lupus campestris* alfaj, melyet Huber is említ cikkében, és *magyarul sztyeppe-i farkasnak* vagy *kaszpi farkasnak* hívnak. A latin német megfelelője *Steppenwolf*vagy *Kaspischer Wolf*vagy *Kaukasischer Wolf*. A *sztyeppe-i farkas* vagy *kaszpi farkas* terminusokat regénycímként lehetetlen lett volna használni. A regényben szerepel egy vers, ami abból a *Krisis. Ein Stück Tagebuch* című ciklusból származik, melyet Hesse párhuzamosan a regénnyel 1925/26 telén írt, és amely két folyóiratban közölt megjelenés után 1928 áprilisában a berlini S. Fischer kiadónál jelent meg kis (1050) példányszámban. Ebből a ciklusból Hesse kettőt felvett a regénybe: a *Steppenwolf* és a *Die Unsterblichen* címűeket. Az előbbi lefordította Szabó Lőrinc *Réti farkas* és Vidor Miklós is *Pusztai farkas* címmel. A *réti farkas*, *nádi farkas*, *toportyánféreg*, *csikasz*, *farkassakál* a kutyafélék családjába tartozó faj, az *aranyakál* (*canis aureus*) köznyelvi változatai, vö. HELTAI–SZÜCS–LANSZKI 2003.

Pusztai farkas zoológiai értelemben nem létezik. A regény a verset Szabó Lőrinc fordításában közli, de a címben és a szövegben a *pusztai farkas* mint értelmező fordítási megoldás mellett döntöttem, egyrészt azért, mert a német regénycím sem zoológiai besorolásra utal, másrészt azért, mert a *pusztai* jelző általánosabb, mint a sokkal pozitívabb asszociációkat keltő *réti* vagy még inkább helyhez – vízhez – kötött *nádi* jelző.

írások nem regények, hanem lelki életrajzok vagy lélekrajzok (Seelenbiographien), többszólamú monológok (mehrstimmige Monologe), egyetlen – mitikus – alak újabb és újabb inkarnációi:

Egy költemény abban a pillanatban kezd életre kelni, amikor egy alak láthatóvá válik számomra, aki egy ideig élményem, gondolataim, problémáim jelképévé és hordozójává válhat. Ennek a mitikus személynek (Peter Camenzind, Knulp, Demian, Sziddhárta, Harry Haller stb.) a megjelenése az a teremtő pillanat, amelyből minden keletkezik. Szinte minden prózaköltemény, amit írtam, lélekrajz, egyik sem történetekről, bonyodalmakról és feszültségekről szól, hanem alapjában véve monológ, melyben egyetlen személyt, épp ama mitikus alakot szemlélem a világhoz és saját énjéhez való viszonylataiban. Ezeket a költeményeket 'regényeknek' nevezik. Valójában egyáltalán nem regények, oly kevésbé, mint ahogy, ifjúkorom óta szent előképek, például Novalis *Heinrich von Ofterdingen*-je vagy Hölderlin *Hyperion*-ja sem regények (HESSE 2003, 124).

Nem hagyható figyelmen kívül, hogy Hesse ezeket a sorokat öngazolásként, a kétezres éves keresztény, az ezeréves német és az örök érvényű emberi kultúra védelmében írja akkor, amikor a hagyományos értelemben vett költészet/költemény (Dichtung) és romantika (Romantik) szitokszónak, az olyan szerzők pedig, mint Novalis, Hölderlin, Brentano, Mörike, Beethoven, Schubert, Hugo Wolf vagy akár Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche, Schumann vagy Stifter – legalábbis Hesse szerint – divatjamúlt, túlhaladott szerzőknek számítanak a legújabb, aktuális korszellem számára. Ezt a gondolatot *A pusztai farkas* kiadójának előszava is hangsúlyozza: „egy olyan kifejezésről van szó, amely látható eseményekbe öltöztetett, mélyen átélt lelki folyamatokat jelenít meg” (HESSE 2015, 24).

Thomas Mann 1937. július 2-án, Hesse hatvanadik születésnapján laudációt közöl a *Neue Zürcher Zeitung* reggeli kiadásában. Hesse prózai írásait több helyen ő is költeményeknek (Dichtung) vagy prózakölteményeknek (Prosa-Dichtung) nevezi, a *Der Steppenwolf* kapcsán azonban regényt említ, és hangsúlyozza újszerűségét, kísérleti jellegét: „És szükséges-e említenünk, hogy *A pusztai farkas* olyan regény, amely kísérleti merészségét tekintve nem marad el az *Ulysses* vagy a *Faux-Monnayers* mögött?” (HESSE-MANN 2006, 156).⁷

⁷Volker Michels szerint Mannt a regény monológszerű egysíkúságának megszakításai Joyce *Ulysses*-ének technikájára emlékeztetik (MICHELS 2001, 599). Joyce regényének első német fordítása 1927-ben jelent meg, abban az évben, amikor a *Der Steppenwolf*. Vö. HESSE 2001, 599.

A cselekménystruktúra funkciói és az „emberré válás” fokozatai Hesse szövegeiben

Hesse írásaiban, különösen expresszionista korszakával kezdődően – az első világháborútól az 1920-as évek második feléig, majd az életmű végéig, melyet gyakorlatilag az utolsó nagyregény, *Az üveggyönggyjáték* (1943) már lezár – a cselekménystruktúrát bizonyos funkciók alakítják, melyek meghatározzák a protagonisták Goethe fejlődésméleteivel párhuzamokat felmutató, háromlépcsős fejlődéssémáját. Hesse ezt legmarkánsabban az *Egy kis teológia*⁸ (1932) című esszéjében fejtette ki.⁹

A cselekménystruktúra funkciói:

1. a *bipolaritás*,
2. a *körforgás* vagy *spirális mozgás*,
3. az *Egység*,
4. a protagonista mint *kiválasztott*,
5. a protagonista útját irányító *lélekvezetők*.

A fejlődés mozgatórugójaként működő polarításban egymást vonzó és taszító erők munkálkodnak. A legnagyobb és legátfogóbb ellentétpár: a *szellem* és a *természet*. Ehhez számos alárendelhető ellentétpár tartozik, mint pl. a fény és a sötétség, Isten és Magna mater, nap és hold, férfi és nő, a változatlan lét (Sein) és az örökös változás, „levés” (Werden). Az ellentétek csírájukban magukban hordozzák ellenpólusukat, mint Hesse egyik kedvelt kínai szimbólumában, a körbe foglalt Jin és a Jang ábrában. A mozgás a dialektikus tézis-antitézis-szintézis sémája szerint valósul meg. Az ellentétek egyre magasabb szinten szintézisben oldódnak fel és szüntetik meg egymást. A szintézis létrejöttének pillanatában azonban máris megjelenik egy magasabb szinten a kettősség. A mozgás a természet körforgását követi: kezdet, születés, felemelkedés (tavasz) – csúcs (nyár) – hanyatlás (ősz) – vég, halál (tél), ami nem megsemmisülés, mert magában hordozza az újrakezdést, az újjászületést. A kör nem jelenthetne fejlődést, mert a kiindulópont önmagába tér vissza, ezért a mozgás/fejlődés vertikálisan alulról felfelé, a végtelenbe spirális alakban, illetve – mint pl. *Az üveggyönggyjáték* című regényben – horizontálisan is a perifériáról a centrum felé törekszik. A cél a pólusok végleges megszüntetését jelentő, újra elnyert Egységben van, ami nem az Ős-egy, hanem a teremtet világ – (látszat)valóság – duális rendszere után újra meglegt osztatlan Egész. Hes-

⁸ HESSE, Hermann (2005), *Egy kis teológia*, ford. SZASZOVSKY József, in HESSE 2005, 185–203. A tanulmány kéziratos címe eredetileg *Vernunft und Frömmigkeit (Ész és jámborság)* volt, és 1947-ben *Stufen der Menschwerdung (Az emberré válás lépcsőfokai)* címmel is megjelent.

⁹ Vö. HORVÁTH Géza (2007), A goethei fejlődésmélet továbbélése Hermann Hesse életművében, in HORVÁTH 2007, 151–161 és részletesebben németül: HORVÁTH Géza (2001), Hermann Hesse: Siddhartha. Auf der Suche nach der Einheit, in HORVÁTH 2007, 71–105.

se protagonistái többnyire kiválasztottak, outsiders, akik póteszközök – alkohol, nemiség, művészet – tév- és kerülőútjain keresik az igazi Egységet és Egészt. Fejlődésüket lélekvezetők egyengetik, akik elérték az emberré válás harmadik, legmagasabb fokát, és újra meglették az osztatlan Egyet, és akik Haller számára imaginárius-szellemi példaképül szolgálnak. Haller, a skizofrén outsider, először egy professzornál tett látogatása során találkozik Goethe, a polgári ízlésnek megfelelő szelíd, klasszicista mellszobrával, ami mélységesen felháborítja. Részben ez az élmény motiválja későbbi Goethe-álmát, melyben az immár bölcs, öreg titkos-tanácsos az eleinte éretlen és értetlen Haller számára holt, beporosodott muzeális darabként jelenik meg, bár közben eszébe ötlük Goethe mesteri költeménye, a *Dämmerung senkte sich von oben (Félhomály ereszkedett alá a magasból)*, és ettől elbizonytalanodik. Goethe ebben az álomban Hallert a nőiesség és a bűn veszélyes címerállataként megjelenő skorpió felidézésével mintegy bevezeti az érzékiség szférájába, vagyis a szellemi léttől megcsömörlött Hallert egy új életszakaszba, amelyben Pablo-Mozart, Maria és főképp Hermine lesznek a lélekvezetői. Miután Haller életének ezt a részét is „végigéli”, korábbi lélekvezetői kiléphetnek életéből. Hallernek ezután a Mágikus színházban a halhatatlanok hívják fel a figyelmét a humor szerepére, amellyel az élet elviselhetővé válik (HORVÁTH 2007, 155).

A fejlődés Hesse szerint három-, négylépcsős emberré válás (Menschwerdung). Első lépcsőfoka a gyermeki ártatlanság – tudattalan – paradicsomi állapota. A második fokon, amit nem ér el mindenki, az ember tudatra ébred, és a bűn állapotába kerül, melyben társadalmi konvenciók: erkölcsi, kulturális, vallási stb. normák uralkodnak. Az ember rájön, hogy a törvények abszolút értelemben teljesíthetetlenek, ezért vagy elbukik és elpusztul, „vagy felfedezi az erkölcsön és társadalmi törvényeken túli »szellem harmadik birodalmát«, amelynek a »megvilágosodás«, a művészi ihletettség pillanataiban, az úgynevezett »mágikus pillanatokban« részévé válhat” (HORVÁTH 2007, 161). Ez az ún. valódi világ Hesse számára a halhatatlanok örök, igazi (wahre Welt) világához képest látszólagos világ (Scheinwelt). Egy negyedik, imaginárius fokozatot képeznek a halhatatlanok. Ezt a fejlődést Hesse a *Lépcsőfokok (Stufen, 1941)* című versében így összegezi:

Ahogy a virág hervad, s az ifjúkor
Öregségbe hajlik, úgy eszmél, éled
S virágzik bölcsesség, erény mindenkor,
Ám nem tarthat örökké, megszűnik végül.
Légy hát kész, szívünk, ha szólít az élet,
Ha búcsúra hív, és újrakezdés sejlik,
Hogy bátran, gyász és szomorúság nélkül
Más, új kötöttségnek adja át magát.
Mert minden kezdetben varázslat rejlik,
Mely oltalmaz, segít egy életen át.

Derűsen lépünk térből térbe át,
 Egyhez se ragaszkodjunk, mint hazánkhoz,
 A világszellem nem köt, nem korlátoz,
 Fokról fokra emel és tágít tovább.
 Alig lett hű otthonunk egy életkör,
 Fáradtság fenyeget, ernyedtség és kór,
 Csak, ki kész, s mindig újra kezdetre tör,
 Szabadulhat a bénító szokástól.
 Talán még halálunk órájában is
 Új terek felé bocsát minket frissen,
 Az élet hívása nem szűnik sosem...
 Rajta, hát, búcsúzz, s támadj fel újra, szív!
 (HESSE 2015b, 92–93.)

A szöveg szerkezete *A pusztai farkasban*

Az eleje és vége felé is nyitott szöveg három részből áll. Ezek: 1. *A feljegyzések közreadójának előszava*, 2. *Harry Haller feljegyzései* és ebben 3. *A pusztai farkas traktátusa*. A narrációs technika révén három nézőpontból áll össze a pusztai farkas portréja. A feljegyzések közreadója átlagos polgárember, aki külső, szubjektív szemlélőként tudósít az idegenről, aki nagynénje házában bérel néhány szobát. Eleinte ellenszenvesnek, de rövid és felületes ismeretségük után egyre rokonszenvesebbnek találja a különc, magányos és beteg albérlőt, aki ráhagyja feljegyzéseit, hogy cselekedjen vele belátása szerint. A férfi azért közli őket, mert véleménye szerint

[...] kordokumentumról van szó, Haller lelkibetegsége ugyanis [...] a kor betegségét [tükrözi], Haller nemzedékének neurózisát [...]. A feljegyzések [...] olyan kísérletet jelentenek, amely a kor súlyos betegségét [...] megpróbálja leküzdeni, úgy, hogy magát a kórt választja az ábrázolás tárgyául. Szó szerint pokoljárásról, egy elborult lelkiség káoszán át vezető pokoljárásról tanúskodik (HESSE 2015a, 25–26).

Az előszóból megtudhatjuk, hogy Haller a gyermeki akarat megtörésére irányuló, szigorú neveltetésének következtében önmaga ellen fordult, innen eredeztethető elszigetelődése, halálos kétségbeesése és öngyűlölete. Ebben az értelemben keresztény és mártír volt. Kiderül továbbá, hogy rendszertelen, önpusztító életet él, klasszikus német (Goethe, Jean Paul, Novalis, Lichtenberg stb.) és orosz (Dostojevszkij!) szerzőket tanulmányoz, iszik és dohányzik, és gyermeki odaadással ragaszkodik a békés és tiszta kispolgári légkörhöz. Szenvedésének oka pedig –

kora általános neurózisát példázva – az, hogy két kor, két kultúra és vallás között őrlődik, amitől nemzedékekkel korábban már Nietzsche is szenvedett.¹⁰ A szöveg nem tér ki ugyan a két kor közötti különbségekre, de nyilván a századforduló (fin de siècle) általános kultúrpeszimizmusára és a modernizmusra utal. Ez a korszak vízválasztót jelentett a monarchikus és a világháborút követő köztársasági államforma, a konzervatív keresztény és ateista, liberális világszemlélet, a hagyományokban gyökerező, civilizálatlanabb és a tudomány rohamos fejlődése folytán modern életvitel és –ritmus, valamint a művészeti – az akadémizmus és az avantgárd (főleg az újjászületést hirdető szecesszió) – irányzatok között. A modernizáció hatását Walter Benjamin igen szemléletesen fogalmazza meg: „Az a generáció, amelyik még lóvasúton járt iskolába, [a háború után] a szabad ég alatt olyan tájban találta magát, melyben semmi nem maradt változatlan, csak a felhők, és alattuk romboló áradatok és robbanások erőterében az apró, törekény emberi test.”¹¹

Harry Haller feljegyzései. Csak örülteknek: a szöveg mintegy háromnegyedét kitevő része önmarcangoló önvallomás, confessio. Az első nap eseményeit követően a szövegbe bekerül *A pusztai farkas traktátusa*. *Csak örülteknek* egy látszólag objektív értekezés a pusztai farkas jelenségéről és konkrétan Harry Hallerről. A traktátus meseszerűn kezdődik: „Élt egyszer valaki, akinek Harry volt a neve, és akit pusztai farkasnak hívtak” (HESSE 2015a, 46). Az értekezés ráadásul rossz minőségű vásári füzetesregény, ponyva¹², tehát nem „tudományos” igényű munka, nem szól akárkinek és akárkihez, egyedül Hallerhez. A szöveg ennek ellenére mindentudó szerepében értekezik, a többes szám első személyben – „mi” – pedig arra enged következtetni, hogy az írás a mágikus színház imaginárius/halhatatlan szerzőitől származik, maga a füzet azonban kézzel fogható, valóságos. A pusztai farkas az általa gyűlölt polgári világban él ugyan, de már eljutott a fejlődés második lépcsőfokára, ahol az öngyilkosság gondolatáig fokozott büntudattól, „az egyénné válás büntudatától” (HESSE 2015a, 54) és öngyűlölettől hajtva hánykódik ember és állat között, és kívánczik vissza az Anyához, Istenhez, a kezdetekhez, mert két végletes pólus között vergődik: vajon a természet (Ős-anya) kudarcba fulladt, kegyetlen kísérleteként világra jött szörnyszülöttje és / vagy az isteni szellem halhatatlanságra hivatott gyermeke-e? Hasonlít a művészhez, aki ihletett pillanatokban – a fel-felvillanó aranynyom vízióiban – részesévé válik a valóságon

¹⁰ Nietzsche Hessére gyakorolt hatásáról vö. V. SZABÓ 2007.

¹¹ A Benjamin-idézet Delabar után in DELABAR 2004, 257. Delabar ebben a tanulmányában nem a szövegvilág instrukcióit követi és értelmezi. Hesse civilizációkritikáját és a modernizmus technikai vívmányait (film, rádió, nagyvárosi világi és félvilági élet) a modernizmus általános jellemzői alapján „kívülről” kritizálja. Nem veszi figyelembe, hogy a külvilág valósága csak szcenárium a lélekábrázoláshoz.

¹² Az 1927-es első német kiadásban a traktátus sárga borítású, fűzött füzetként szerepel a főszövegben.

túli abszolút világ – a fejlődés harmadik fokozata – csodájának, és ez nem csak számára jelent átmeneti gyógyírt és reményt, de mindazoknak, akiknek ezt az élményt képes átadni:

És ezek a háborgó életű emberek a boldogság ritka pillanataiban néha olyan fölfokozott, csodálatos élményekben részesülnek, a mulandó boldogság árja oly káprázatosan és oly magasra szökik a szenvedés tengere fölé, hogy a felvillanó boldogság szétárad, másokat is megérint és megigéz. Így születnek a szenvedés tengere fölé csapó drága, illanó boldogságárban azok a műrekek, melyekben a társtalan, szenvedő ember egy-egy pillanatra oly magasra száll saját sorsa fölé, hogy boldogsága csillagként sugárzik, és akit beragyog, az öröknek és saját vágyálmának látja (HESSE 2015a, 50).

Mint öngyilkos nem az életben, hanem a halálban látja a megváltást, a polgár ki-egyensúlyozott, végleteket elkerülő középutas életét éli ugyan, de látja és ugyanúgy el tudja fogadni az énjét feladó, föltétlen – törvényen kívüli – odaadással élő, ellentétes embertípust: a *szentet*, a szellem mártírját és a *kéjencet*, az ösztön mártírját, aki valamely isteni sugallat hatására képes az érzéki szférából ellentétébe átlépni, mint Szent Ágoston vagy Assisi Szent Ferenc.¹³ A gúzsba kötött, lángelméjű boldogtalan pusztai farkas számára a humor jelent megváltást vagy legalábbis lehetőséget, hogy elinduljon/eljusson a fejlődés harmadik szférájába: „Egyedül a humor [...] képes prizmaínak sugaraival beragyogni és egyesíteni az emberi lét mindahány tartományát” (HESSE 2015a, 61–62). Önismeret, „tükör” segítségével a mágikus színházban megszabadulhat a nyugati kultúra egységesnek vagy kettéhasadtnak vélt személyiségének tévhitétől is, mert a fausti ember kettős lelke is fikció csupán:

¹³ Hesse 1904-ben a berlini Schuster & Loeffler Verlag *Die Dichtung* sorozata számára a kiadó felkérésére ír egy rövid életrajzt a szentről, melyben számára „nem az intézményesített rendet alapító férfiú fontos Ferenc alakjában, akit szinte agyonnyom az egyre növekvő és gyarapodó rend terhe, és ezért a magányt keresi, hanem épp a hiú világi forgatagtól megcsömörlött és a világi élettől elforduló, önmaga útját kereső és járó, önmaga célját megtaláló, igaz és őszinte, műveletlen, vagyis »természetes« ember, aki nem rebellis lázadó, mint a legtöbb eretnek, és nem életművével, hanem szerény, alázatos, mindazonáltal derűs életével mint tökéletes műalkotással hatott. Az outsider Ferenc, az aszketikus szent, a szegények és elesettek vigasztalója és oltalmazója egyúttal tökéletes művész is Hesse számára. És megint csak nem pusztán mint jocular Dei, Isten dalnoka és trubadúrja, a Naphimnusz költője, aki az elsők között szerzett anyanyelvén szerelmes himnuszt Isten dicsőítésére Isten teremtményeiről Isten teremtményeinek, hanem mint az új művészet, a reneszánsz előhírnöke és ihletője is hatalmas művet hozott létre” (HORVÁTH 2012, 90).

Az én lelkemben két lélek tanyáz,
 S az egyik és a másik válni vágyik:
 Az egyiket szilaj szerelmi láz
 Tapasztja minden ízzel a világhoz;
 A másik a porral vadul csatáz
 S fölszárnyal az ősök honához.
 (GOETHE 1956, 46.)

A traktátus a nyugati ember énközpontú világszemléletével szembeállítja a keleti – indiai – eposzok világát, melyben az egységes személy egy-egy felöltött szerep vagy maszk (Person) helyett végtelen inkarnációsorokból áll, és sokrétű lélekábrázolást nyújt. Ebben az értelemben Faust, Mefisztó, Wagner stb. is egyetlen „személyfölötti egység” (HESSE 2015a, 67) inkarnációi, hasonlóan a Karamazovok: az apa, Dmitrij, Ivan, Aljosa és Szmergyakov alakjaihoz. Az ember tehát egyetlen testből és számtalan léleknyalábból álló egység, átmenet természet és szellem között: „A szellem felé, Isten felé hajtja legbensőbb rendeltetése – vissza a természethez, az Anyához pedig leghőbb vágya húzza; e két hatalom között lebeg élete reszkető félelemben” (HESSE 2015a, 69). Az igazi emberek (halhatatlanok) elérik az emberré válás harmadik fokát. Többek között Buddha is bejárta ezt az utat:

Minden születés elszakadás a Mindenségtől, elhatárolódás, elkülönülés Istentől, gyötrelmes megújulás. És akkor térsz vissza a Mindenségbe, akkor szűnik meg a gyötrelmes egyénné válás, akkor válik az ember Istenné, amikor annyira kitágította a lelkét, hogy át tudja ölelni a Mindenséget (HESSE 2015a, 72).¹⁴

A traktátus után folytatódik a második rész, Haller önvallomása. Ez a rész, már a traktátus ismeretében a polgári világgal való szakításról (gyászmenet és temető-jelent, látogatás a professzoréknál) az érzéki világ – a lélekvezetők: Hermine, Maria, Pablo segítségével a tánc, testi szerelem, tudatmódosító szerek – megtapasztalásáról, az álarcosbálról (a személyiség tetszőleges cseréje) és a mágikus színházról, a lélek káoszáról és újrendezésének lehetőségéről, a halhatatlanokkal való találkozás imaginárius világáról tudósít.

¹⁴Hesse három évig dolgozott az 1922-ben megjelent pszeudo-Buddha életrajzon, melyben Sziddhárta is ugyanezen a hármas úton jár az alacsonyabb – emberi – szellemi világból elindulva, az érzékiségben és világi életben megcsömörlésig tobzódva a szellem / lélek (Geist) magasabb szférájáig, a megvilágosodásig. Vö. HORVÁTH 2001, 71–105.

A szövegvilágvilág szerkezete és Haller fejlődéstörténete

A pusztai farkasban

A szövegvilág Haller fejlődéstörténetével valamivel árnyaltabb szerkezetű, mint a szöveg felépítése: három + egy részre tagozódik:

- I. ÉLET (DASEIN) – ún. valódi világ = látszatvilág: változó, álom
- II. HALÁL / POKOL – álarcosbál: ún. valódi világ + képi = igazi világ
- III. MEGTISZTULÁS / PURGATÓRIUM – mágikus színház: képi világ = igazi világ
- IV. ÉLET (SEIN) / ÖRÖKKÉVALÓSÁG – ún. képi világ = igazi világ, időtlen, lehetőség

Az I. rész a polgári világ, az emberi szellem, az ÉN, a személyiség (Persönlichkeit), a társadalmi szerepjátások tudatos szférája és a természet, az érzéki-ösztönös világ szférája, melyben a legtöbb ember a hessei fejlődés első fokán áll. Néhány kivétel, mint a pusztai farkas és lélekvezetője, Hermina már elérte az emberré válás második fokát, ők álmaikban sejtik a valódi képek mögött rejlő igazi ősképet: „Persze tudom, hogy az *én* Üdvözítő- vagy Szent Ferenc-képemet is csak ember alkotta, és nem hatol le az ősképig” (HESSE 2015a, 112), magyarázza Hermina Hallernek. Az örökkévalóságról pedig ezt mondja:

[...] nem a hírnév a fontos [...]. Az a lényeg, amit én örökkévalóságnak nevezek, és amit a hívő Isten országának hív [...] az örökkévalóság, az igazak hona. Ott él Mozart zenéje, ott élnek költőóriásaid versei, a csodatévő, mártírhálált halt s az embereknek példával szolgáló szentek. Az örökkévalóságban él minden igazi tett képe, igazi érzés ereje [...]. Az örökkévalóság nem ismer utókort, csak jelent (HESSE 2015a, 169).

„[A] városba, a nyáj közé tévedt pusztai farkas” (HESSE 2015a, 20) Herminával történő találkozásáig neveltetésénél és életformájánál fogva a szellem embereként, a világtól elvonuló tudós emberként élt. A (kis)polgári világgal való szakítását részben a traktátus készíti elő, majd csatlakozása a gyászoló tömeghez. Az ismeretlen temetését Haller az egész nyugati kultúra halálaként éli meg:

Temető az egész kultúránk, itt nyugszik Jézus Krisztus, Szókratész, Mozart, Haydn, Dante és Goethe – csupa halott név rozsdás bádoglemezen, és ha legalább egyetlenegy őszinte, komoly szót tudna bárki is szólni a gyász és elkeseredés hangján erről a pusztuló világról, de senki sem képes rá, mindenki csak zavart vigyorral ácsorog a sír szélén (HESSE 2015a, 86).

A végleges szakítást a professzoréknál tett látogatás jelenti, ahol felháborodva az idealizált szalon-Goethe ábrázoláson Haller lerántja magáról a tudós humanista álarcát, és közli, hogy skizofrén.¹⁵ Ezután találkozik Herminával, aki bevezeti az érzéki és a gyakorlatias világban járatlan kisleányt a világi és félvilági életbe. Erre utal Haller keresztnéve – Harry – is. Ebben az életszakaszban elkezdődik egy új stádium Harry életében: fokozatosan beletanul és alámerül az élet számára eddig ismeretlen érzéki-ösztönös világába: megtanul táncolni, Maria bevezeti a szexualitás gyönyöreibe, lassanként átadja magát a modern érzéki zenének, melyet korábbi életszakaszában undorodva utasított el a klasszikus és halhatatlan szellemi zenével szemben, amit elsősorban Mozart, Händel, Bach stb. jelentett számára. A dzsessz a hanyatlás zenéje ugyan, de egyúttal új is, kezdet is: „a dzsessznek ráadásul előnyére vált végtelen őszintesége, kedves, tiszta primitívsége, vidám, gyermeki derűje. Néger és amerikai jellege minden erejével együtt kisfiúsan üdének, gyermekinek tűnt nekünk, európaiaknak” (Hesse 2005, 42).

Az álarcosbál átmenetet jelent az ún. valódi világ és a mágikus színház imaginárius világa között. Miután Haller búcsút mond régi életének, beül még egyszer a kocsmájába és elmegy a moziba, az álarcosbálon unottan vár Herminára, táncol Mariával, miközben személyisége lassan feloldódik a tömegmámorban, az öröm unio mysticájában. Menni készül, amikor meghívást kap a mélyben – pincében – lévő pokolba: Hermina itt vár rá pierette-nek öltözve. Hermafrodita varázsa megigézi Hallert, végül eggyé válnak a tánc örületében. A pokoljelenetben a pusztai farkas végleg megválnak személyiségétől, és ekkor Pablóval és Herminával feljebb mehet, és beléphet a mágikus színház purgatóriumába, ami feltárja előtte tudattalan lelki szférájának gazdag és képi világát. A mágikus színház vízióiban, az álom igazi világában Haller konfrontálódik számtalan énjével. Itt rendezhetné és építhetné fel új személyiségét, vagy megszabadulva és megtisztulva mindegyiket magába fogadva, mindegyiken túllépve felemelkedhetne a halhatatlanok örök, időtlen világába. Ez azonban ekkor – még – nem sikerülhet neki, mert még mindig őrzi magában a valódi világ maradványát.

Haller fejlődésútját már előre vetíti feljegyzéseinek elején az a jelenet, amikor késő esti barangolásra indul az esős városban, amikor pusztai létén tűnődve az időnként fel-felvillanó „aranyló nyom”-ról, a „túlvilágra nyíló kapu”-ról (Tür zum Jenseits) ábrándozik, ami az „igazi szellemi” értékekre, az istenire, a halhatatlanságra emlékezteti, és kiragadja a hétköznapiak silányságából. Az óváros egyik negyedében a járda túloldalán megpillant egy ódon kőfalat. Balra tőle egy kápolna, jobbra egy régi ispotály. A falban lévő csúcsíves kapu valaha kolostorudvarra vezethetett. Közte és az utca túloldala között sáros úttest. Egy fénylő táblán hirtelen

¹⁵ A „skizofrén” kifejezést Hesse nem orvosi értelemben használja, hanem eredeti jelentésében: σχίζειν s' = „hasít”, széthasít”, „szétszakít” és φρήν = „szellem”, „lélek”, „lelkület”: azaz ketté- vagy széthasított lélek, szellem.

felirat villan fel, majd eltűnik. A sáros és mocskos út ellenére Haller átmegy a túloldalra, és ekkor megpillantja a feliratot:

*Mágikus színház
Belépés nem akárkinek
– nem akárkinek* (HESSE 2015a, 36).

Ki akarja nyitni a kaput, de zárva van. Egy darabig ácsorog a sárban, aztán átázott cipőben visszamegy a járdára. A járdára lépve újabb fénybetűket lát a csillogó aszfalton: „*Csak örülteknek!*”¹⁶ (HESSE 2015a, 36). A tiszta és biztonságos járda (Bürgersteig!) a (kis)polgári világot jelenti, amiről az aranynyom hívására Haller letér a sáros és mocskos úttestre. Ezen kell átgázolnia, hogy eljusson a „túlvilág kapujához”. A kietlen költőtől balra lévő kápolna a lélek, az ispotály pedig a test ápolására és gyógyítására utal.¹⁷ A hajdani kolostor pedig, ami összeköti a templomot és az ispotályt, az elszigetelt, meditatív élet színtere, ami ugyancsak a magasabb lelki/szellemi szférába vezető utat jelöli.¹⁸ A kapu azonban zárva van, vagyis Haller még nem elég érett, hogy beléphessen a „kolostorudvarra”, a mágikus

¹⁶ A németben „Nur für Verrückte” szerepel, ráadásul a villogó fénybetűket imitálva elválasztva: „Nur – – für – – Ver – – rückte!” (HESSE 2001, 34). A „verrücken” ige konkrét jelentése: egy helyről elmozdít valamit valamilyen irányba, participium perfectum alakja pedig átvitt értelemben azt jelenti: nem normális, attól eltérő, örült stb., vagyis Haller is azt hangsúlyozza, hogy eltávolodott a normális polgári világtól, miután elolvasta a traktátust: „Verrückt also mußte ich sein und weit abgerückt von »jedermann«, wenn jene Stimmen mich erreichten” (HESSE 2001, 73): „Örült voltam tehát, messzire eltávolodtam »akárkitől«, ha az a hang elért hozzám” (HESSE 2015a, 80, kiemelés tőlem – H. G.).

¹⁷ Ezt a jelenetet Györfy Miklós is említi, és úgy véli, hogy a kőfalban lévő kapu, melyet Haller addig nem látott soha, a pszichoanalitikus kezeléshez vezet: „A szürke kőfal [...] nem véletlenül húzódik egy kis templom és egy régi kórház között, és nem véletlenül nyílik rajta egyszer csak titokzatos kapu, amely addig nem látszott: a rajta keresztül megnyíló pszichoanalitikus kezelés arra hivatott, hogy betöltse a feladatot, amely régen a templomokra és a kórházakra hárult, és egyesítse, ami bennük kettéosztott: test és lélek kettősségét” (GYÖRFFY 1997, 165–166). A regényt többen vizsgálták a pszichoanalízis – elsősorban a jungi mélylélektani elmélet – alapján, vö. pl. BAUMANN 1989, MECHADANI 2008, V. SZABÓ 1999.

¹⁸ Röviden utalok itt arra, hogy a kolostor (*Narziss és Goldmund*), illetve az *Üveggyöngyjáték* hierarchikus, katolikus egyházi mintára felépített, kolostori-aszketikus berendezkedésű világi intézményrendszere is a szellemi szféra színtere. Hesse számtalan helyen hivatkozik egyik kedvenc költőjére, Novalisra. Nem kizárt, hogy többek között a *Heinrich von Ofterdingen* (1802) című regény struktúrája is hathatott *A pusztai farkasra*. Heinrich az első rész (*A várakozás*) konkrét utazása után a regény második, töredékes részében (*A beteljesülés*) magasabb, transzcendens szférában folytatja útját, melynek első színtere *A kolostor avagy Az előcsarnok*. Heinrich itt lép át a földi világból a sziderikus világ előcsarnokába. Novalist korai halála megakadályozta, hogy megírja a tervezett befejező részt (*A megdicsőülés / Die Apotheose*), melyben Heinrich egy magasabb szinten oda – HAZA – tért volna meg, ahonnan konkrét, földi élet- és költői útja elején elindult. Erre utal Cyana (neve jelen-

színházba, majd onnan a halhatatlanok közé. Találkozása Herminával, belépése az ösztönös-érzéki világba jelenti az átkelést a sáros úttesten. Haller aszketikus, kispolgári, szellemi életszakaszával kezdve a mágikus színházig a táncórákon, a Máriával töltött szerelmes éjszakákon, a táncmulatságokon és az álarcosbálon át vezet majd az út a mágikus színházig, ahol végül nem állja ki ugyan a halhatatlannok próbáját, de örök életre ítélik, és a remény, az újabb próba és lehetőség nyitva áll előtte, mert a szöveg ezzel a mondattal végződik: „Egyszer még jobban játszom a bábjátékot, egyszer még megtanulok kacagni. Pablo várt rám. Mozart várt rám” (HESSE 2015a, 242).

Bibliográfia

- BALL, Hugo (1977), *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- BAUMANN, Günter (1989), *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs*, (= Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft 12), Rheinfelden, Schönböck.
- BELOW, Jürgen (2007), *Hermann Hesse Bibliographie. Sekundärliteratur 1899–2007*, 5 Bde., Berlin–New York, de Gruyter.
- DELABAR, Walter (2004), *Von der Radiomusik des Lebens: Hermann Hesses literarische Verarbeitung des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses. Zum Steppenwolf*, in Andreas SOLBACH (Hg.), *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Aufsätze*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 256–270.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1956), *Faust*, ford. SÁRKÖZI György, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó.
- GYÖRFFY Miklós (1997), *Polgárok és művészek. Metszet a XX. századi német prózából*, Budapest, Korona nova.
- HELTAI Miklós – SZÜCS Eleonóra – LANSZKI József (2003), *Sakál vagy Róka* <http://vadasz.info.hu/tudomany/sakalelterjedes.pdf> (2020. 11. 22.)
- HESSE, Hermann (2003), A farkas, ford. HORVÁTH Géza, in uő, *A márványmalom. Válogatott elbeszélések I*, Budapest, Cartaphilus, 15–19.
- HESSE, Hermann (2001), *Der Steppenwolf*, in uő, *Sämtliche Werke Bd. 4, Die Romane*, hg. von Volker MICHELS (= *Die Romane, Sämtliche Werke 4.*), Frankfurt/M., Suhrkamp, 7–203.
- HESSE, Hermann (2003), *Eine Arbeitsnacht*, in uő, *Sämtliche Werke Bd. 12, Autobiographische Schriften II. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Gedenkblätter und Rundbriefe*, hg. von Volker MICHELS, Frankfurt/M., Suhrkamp, 123–127.
- HESSE, Hermann (2005), *Pillantás a káoszba. Tanulmányok*, ford. Ács Edina, BELLA Tamás et alii, Budapest, Cartaphilus.

tése: *Búzavirág*, utalás a keresett kék virágra!) szállóigévé vált válasza Heinrich kérdésére: „Hová megyünk hát?« – »Mindig hazafelé.«” NOVALIS 1985, 134.

- HESSE, Hermann / MANN, Thomas (2006), „*Kedves és Tisztelt Barátom*”. *Hermann Hesse és Thomas Mann levelezése*, ford. Csősz Róbert, HORVÁTH Géza et alii, Budapest, Carthophilus.
- HESSE, Hermann (2012), *Assisi Ferenc*, ford. HORVÁTH Géza, Budapest, Helikon.
- HESSE, Hermann (2015a), *A pusztai farkas*, ford. HORVÁTH Géza, Budapest, Helikon.
- HESSE, Hermann (2015b), *Örök változás*, ford. HORVÁTH Géza, Budapest, Helikon.
- HORVÁTH Géza (2001), *Weger der deutschen Innerlichkeit am Beispiel von Johann Wolfgang von Goethes Die Leiden des jungen Werther, Hermann Hesses Siddhartha und Thomas Manns Doktor Faustus*, Budapest, Osiris.
- HORVÁTH Géza – Csősz Róbert (2004), *Magyar Hermann Hesse-bibliográfia*, Budapest, Gondolat.
- HORVÁTH Géza – Csősz Róbert – MITNYÁN Lajos (é. n.), *A Hermann Hesséről szóló irodalom*, http://ww3.bibl.u-szeged.hu/bibl/eforras/szakirodalom/hesse/hesse_1.htm (2020. 11. 22.)
- HORVÁTH Géza (2007), *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*, Budapest, Gondolat.
- HORVÁTH Géza (2012), *Assisi Ferenc – Isten dalnoka*, in HESSE (2012), 85–92.
- HORVÁTH Géza (2017), „Blick ins Chaos” – Myschkin und Karamazow oder der Untergang Europas. Dostojewski in Hermann Hesses zwei Essays, in GYÖNGYÖSI Mária et alii, *Ad vitam aeternam. Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára* (= Az ELTE Orosz Irodalom és Irodalomkutatás Összehasonlító Tanulmányok Doktori Programjának sorozata, Olvasatok 6.), Budapest, ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 114–122.
- HUBER, Peter (2017), Zu Herkunft und Bedeutung des Begriffs „Steppenwolf” bis zu Hermann Hesses Roman, *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 9, 45–52.
- KARALASCHWILI, Reso (1980), Harry Hallers Goethe-Traum. Vorläufiges zu einer Szene aus dem „Steppenwolf” von Hermann Hesse, *Goethe-Jahrbuch* 97, 224–234.
- MECHADANI, Nadine (2008), *Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane „Demian”, „Siddhartha” und „Der Steppenwolf”*, Marburg, Tectum-Verlag.
- MICHELS, Volker (2001), Nachwort des Herausgebers, in HESSE 2001, 593–620.
- NOVALIS (1985), *Heinrich von Ofterdingen*, ford. MÁRTON László, Budapest, Helikon.
- PILINSZKY János (1997), *Összegyűjtött levelei*, Budapest, Osiris.
- PILINSZKY János (1999), *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris.
- V. SZABÓ, László 2007, *Der Einfluss Friedrich Nietzsches auf Hermann Hesse: Formen des Nihilismus und seiner Überwindung bei Nietzsche und Hesse* (= Studia Germanica Universitas Vespremiensis, Supplement 8), Wien, Praesens.
- V. SZABÓ, László (1999), *Literatur und Psychologie: Hermann Hesse und Carl Gustav Jung*, in Márta HORVÁTH – Erzsébet SZABÓ (Hg.), *Netz-Werk: II. Symposium der ungarischen Nachwuchsgermanisten* (= Acta Germanica 9), Szeged, JATE, 41–57.

HORVÁTH MÁRTA

Lehetőségérzék és morálkritika

Az esszéregény poétikája Robert Musilnál

A történetábrázoló irodalmi szövegek jellemzője Bernáth Árpád szerint, hogy olyan világokat teremtenek, melyeket a tapasztalati világgal ellentétben nem matematikai-fizikai, hanem deontikus törvények határoznak meg. Az irodalomtörténeti kutatás fő kérdése ennek megfelelően a világkonstruáló deontikus törvényekre és a tényleges világunkban uralkodó morális törvényekhez való viszonyukra irányul (BERNÁTH 1990, 108). A cselekvést ábrázoló irodalmi szövegek legfőbb ismeretértéke eszerint etikai vonatkozásaikban áll. Vannak azonban olyan elbeszélő szövegek is, amelyek nem ábrázolnak történetet, mert szereplői nem cselekvő hősök, mint például Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye, melyről köztudott, hogy címszereplője, Ulrich hamleti hősként sosem jut el a cselekvés kivitelezéséig, mert tépelődések, vívódások és mérlegelések eredményeképp végül minden cselekvést megkérdőjelez. Tanulmányomban azzal a kérdéssel foglalkozom, milyen elbeszélői világot hoz létre egy olyan szöveg, melynek főhőse ellenáll a cselekvésnek, hogyan értelmezhető egy ilyen kontextusban a lehetségesség fogalma, és milyen erkölcsi vonatkozásai vannak a passzív hőst ábrázoló kvázi-elbeszélő szövegnek, végső soron tehát az esszéregény poétikáját kívánom körüljárni a lehetséges világok elméletének filozófiai alapjaiból kiindulva.

A 'lehetséges' fogalma a poétikai lehetséges világok elméletében

A Bernáth-féle lehetséges világok elmélete Arisztotelész *Poétikája* alapján a 'lehetséges' fogalmát nem a világ, hanem a cselekvés kategóriájával köti össze (SZABÓ 2010, 124). Ahhoz a gondolatmenethez kapcsolódik, melyben Arisztotelész az utánpótlás két típusát, a történetmondásban és a költészetben megvalósuló mimézist hasonlítja össze. Arisztotelész szerint ugyanis mindkettő a cselekvést utánozza, míg azonban a történetíró az egyedit, addig a költő az általánost ábrázolja. Az általános Arisztotelész szerint az – és ez Bernáth számára is fontos meghatározás –, ami nem feltétlen történt meg a valóságban, de a szükségszerűség és a valószerűség szerint megtörténhetett volna. A költő tehát olyan történeteket talál

ki, melyekben az egyes események a valószínűség és szükségszerűség szerint következnek egymásból, és egy egységes és egész cselekvést alkotnak (ARISZTOTELÉSZ 1997, 44). Az így konstruált történetről mondható el, hogy az 'általánosat' és Bernáth felfogása alapján a 'lehetőséget' jeleníti meg.

A cselekvésnek ez az elsődlegessége az ábrázolt világ más összetevőivel (elsősorban a szereplővel) szemben egy speciális jellemfogalmat implikál. Ahogy Stephen Halliwell Arisztotelész *Poétikájával* kapcsolatban megállapította, Arisztotelész a költészetelméletét kifejezetten erkölcsfilozófiájához köti (HALLIWELL 2002, 79). Normatív előírásai azt kívánják meg a költészettől, hogy az embereket cselekvőként és ne passzív befogadóként ábrázolja, mert „a jellem igazi helye a cselekvésben van, és ott valósulhat meg” (ARISZTOTELÉSZ 1990, 66). A jellem nem létezhet tartósan a gyakorlati tevékenységtől függetlenül, egy speciálisan a cselekvésre vonatkozó erkölcsi tényező, és nem egy olyan átfogó fogalom, mely az individuum modern elképzelésének lenne megfeleltethető. Ellentétben a romantika kora óta elterjedt pszichológiai jellemfogalommal, mely egy olyan individualista személyiségfelfogást takar, mely a belső lelki élet összetett hátterét feltételezi, és egy olyan tudatot, mely nem áll szükségszerűen összhangban a cselekvéssel, az arisztotelészi jellemfogalom etikainak tekinthető. Ő ugyanis a szereplő és a cselekvés szoros kapcsolatából indul ki, és „az egyes személyek viselkedését nem annyira individualitásuk alapján, mint inkább objektív és mindenkre érvényes normákhoz viszonyítva értelmezi” (HALLIWELL 2002, 79).

A Bernáth-féle lehetséges világok elméletét ez a szemlélet alapvetően meghatározza. Központi kategóriája a cselekvés, melynek konstrukciós elvei, a benne érvényre jutó valószínűségek és szükségszerűségek egyúttal a szövegben ábrázolt világ felépítésének szabályait is jelentik (BERNÁTH 2006). Amennyiben az értelmező ezeket a konstrukciós elveket felfedi, etikai jellegű, azaz arisztotelészi értelemben filozofikus felismerésekre juthat. Az irodalmi szövegek olvasásának és tanulmányozásának elsődleges értelme tehát Bernáth szerint abban rejlik, hogy általa fejleszthetjük etikai gondolkodásunkat és erkölcsi ítélőképességünket (BERNÁTH 1990).

A lehetőségérzék etikája Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényében

Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930–1943) című regénye sajátos módon adja ennek az elméletnek az igazolását. A regény egy olyan hőst mutat be, aki egy év szabadságot kivéve az életből azt a kérdést igyekszik megválaszolni, létezik-e olyan cél, melynek érdekében cselekvésre szánná magát, van-e értelme bármiféle cselekedetnek. A regény cselekménye, ahogy a hagyaték részét képező írásokból, jegyzetekből, vázlatokból, tervezetek-

ből tudjuk, végül az ún. 'másik állapot' megvalósulásával zárult volna, egy olyan misztikus állapottal, melyben a főszereplő egy a normálistól eltérő tudatállapotba kerülve a világ másfajta megismerésére képes. Hogy a „normálistól eltérő” és a „másfajta” jelzők mit takarnak pontosan, nem lehet tudni, mert Musil nem ad a 'másik állapotról' olyan leírást, melyben megfogalmazná ennek a tudatállapotnak a jellemzőit, vagy amelyből az értelmező következtethetne arra. Sőt, mind a regényben, mind a hagyatékban ennek az ellenkezőjét találhatjuk: a 'másik állapot' leírása jellemzően egyrészt tagadásokkal történik, melyekben az fogalmazódik meg, milyen tulajdonságokkal nem rendelkezik a 'másik állapot', másrészt paradoxonokkal, melyekben egymást kizáró jelzők teszik lehetetlenné a 'másik állapot' koherens képének megalkotását. A regény végkifejlete (melyet töredékessége miatt természetesen nem tudunk teljes biztonsággal rekonstruálni) nem mutat fel olyan célt, mely a főhős cselekedeteinek értelmet adhatna, így a főhős nem válik cselekvő hőssé, hanem passzív szereplő marad.

A főszereplő passzivitása nemcsak cselekvőképtelenségében nyilvánul meg, hanem a cselekmény végállapotának, a 'másik állapotnak' a mibenlétében is. A 'másik állapot' leírásainak jó része ugyanis a 'cselekvés' szó szemantikai hálójának egyes elemeit tematizálja, és a tagadások által azokat vonja meg a 'másik állapottól'; a 'másik állapottól' lényeges eleme a cselekvés lehetőségének tagadása az ábrázolt világban. A 'másik állapot' leíró mondatok egyrészt azoknak a tulajdonságoknak a meglétét tagadják, melyek a cselekvést egy cselekvő tudatos, célratörő és motivált tetteként határozzák meg. Többször is elhangzik, hogy ebben az állapotban minden motívum, minden cél megszűnik, és az embert nem a célszerűség irányítja („a gondolatok és szándékok” eltűnnek [II/122]¹, „egy sor célszerű, hasznos képzet [...], melyet hirtelen elvesztettél” [II/133–134]). Ezen túl vitatja azt is, hogy a „másik állapot” egy cselekvő alanyt feltételezne, mikor például azt írja: „elveszítjük magunkat” (II/133). A regény egy korábbi fejezetében Agathénak magyarázva azt emeli ki a főszereplő, hogy ennek az állapotnak az elérése akkor lehetséges, hogy ha azt nem cselekvően akarjuk: „az ember nem jól fekszik; és állandóan arra gondol, pozitúrát változtat. Elhatározza egyszer, kétszer, sokszor, de nem tesz semmit; végül feladja: és lám csak, már fordult is egyet! Tulajdonképpen azt kellene mondanunk, megfordították” (II/100).

A 'másik állapot' ugyanakkor nem rendelkezik időbeliséggel sem, az idő folyamataiból kiemelt, pillanatnyi jelenségként ábrázolja a szöveg. Nem a történeti idő egy szegmensként jelenik meg, hanem olyan misztikus pillanatként, mely egy 'másik' idődimenzióban gondolható csak el. Az álló víz metaforája, „nyugalmi állapot, amelyben soha semmi sem változik; állóvíz” (I/784), az „idő folyama” (I/627) metaforával szembeállítva a 'másik állapot' atemporalis jellegét emeli ki.

¹ Az utalások MUSIL 1977-re vonatkoznak. A római szám a kötetszámot jelöli, az arab szám pedig az oldalszámot.

Ulrich a cselekvés kritikáját mindazonáltal nem csak a negációkban adja, a cselekvéssel szembeni szkepszisét sommázva és explicit formában is kifejezésre juttatja: etikájában a 'jóság' attribútumát teljes mértékben elválasztja a cselekvésmódtól: jónak lenni nem azonos a jó cselekedettel, mert az, „aki jó elvek alapján jót cselekszik: nyílt titok, hogy eközben milyen émelyítő lehet” (II/115). Ulrich elve így az, hogy „egy jó ember a legkevésbé sem javít a világon, semmit sem ér el rajta, csak elkülönül tőle!” (II/136).

A cselekvés elutasítása, illetve annak problematizálása központi témája a regény egy kisebb fejezetcsoportjának, a 82–84. fejezeteknek, melyek középső tagjával a szakirodalom is bővebben foglalkozik, többek között azért, mert a fejezetcím („Az és mégsem az – avagy: Miért nem lehet egyszerűen csak kitalálni a történelmet”) a regény egyik részének (Második rész – Az és mégsem az) a címét ismétli. Az elemzések mindazonáltal véleményem szerint félreértik, illetve történelemfilozófiai tézisek kifejtésére redukálják a fejezet jelentését, aminek egyik oka maga a fejezetcím („Miért nem lehet egyszerűen csak kitalálni a történelmet”), másik pedig a fejezet szöveggörnyezetének, azaz a megelőző és a következő fejezeteknek a figyelmen kívül hagyása (pl. HASLMAYR 1997, 81–84). Bár tény és való, hogy a 83. fejezetben Ulrich alapvetően a világtörténelemről gondolkodik, elmékedései azonban abból a problémából indulnak ki, mely a Clarisse-szal az előző (82.) fejezetben folytatott beszélgetésben merül fel: Clarisse számon kéri Ulrichon, miért nem szervez a jubileum évére egy Nietzsche-évet, majd Ulrich vonakodására vádlóan passzívnak nevezi őt. Ulrich ezt a vádat akarja visszautasítani, és elméletét a passzív passzivizmus és az aktív passzivizmus közötti különbségről Clarisse-nak elmagyarázni, mikor nekikezd: „Most tehát elmesélem neked, miért nem csinállok semmit” (I/504). A magyarázat helyett azonban csak hallgat, majd miután Walter megszakítja együttlétüket, hazaindul. A következő (83.) fejezet beszéli el hazaútját, mely így kezdődik: „Tulajdonképpen mit is mondhatott volna Clarisse-nak Ulrich?” (I/504), majd a válaszon gondolkodva a világtörténelem kérdéseinél köt ki. A szakirodalomban elterjedt értelmezés tehát, mely a fejezetet történelemfilozófiai fejtegetésként tartja számon, csak a probléma egyik aspektusát ragadja meg, mert ugyan Ulrich elmékedései valóban közvetlenül a világtörténelem körül forognak, közvetetten azonban a világtörténelem, azaz a kollektív történetünk kontextusában értelmezendő cselekvés lehetőségeit vizsgálják, amire Ulrich képzeletbeli beszélgetőtársának, Fischel igazgatónak a figyelmét is felhívja: „Történelmet mondok, de ha emlékezne még, az életünket gondolom” (I/511).

A történelemfilozófiai fejtegetések pedig éppen a történelem értelmetlenségét és logikátlanságát emelik ki – egyrészt tematikusan, mint például az Ulrich szájába adott, *A német ember mint szimptóma* című esszéből beemelt gondolatmenetben, mely a történelem folyását nem a biliárgolyó kiszámítható, hanem a felhők kiszámíthatatlan mozgásával hasonlítja össze, másrészt szimbolikusan a kérdésre adott válaszok számozásával, amelyek látszólagos logikáját a minduntalan közbe-

szúrt elkalandozások folyamatosan megszakítják. Ugyanilyen analóg viszonyban áll a történelem jellemzése az Ulrich által megtett úttal: villamossal indul haza, közben azonban meggondolja magát, és gyalog folytatja útját. Bár igyekszik gondolkodás közben kirakatok és emberi arcok segítségével tájékozódva nem elkalandozni, és a legrövidebb utat szem előtt tartani, mégis eltéved, így egy pillanatra meg kell állnia, hogy lássa, hol is van (I/510). Elmélkedéseinek az vet véget, hogy váratlanul otthon találja magát. Ő is tehát sokkal inkább a felhőknek a gondolataiban tematizált véletlenszerű útját járja, mint a biliárdgolyóét, azaz az események kontingenciáját illusztrálja a kauzális és teleologikus felfogással szemben.

Az ily mód cél és végpont nélkülinek, véletlenszerűnek és ágenst nélkülözőnek („A történelem azonban javarészt szerzők nélkül keletkezik” [I/509]) ábrázolt történelem éppen azokat a jegyeket nélkülözi, amik a cselekvés szemantikai hálóját teszik ki. Így bár Ulrich itt nem ad választ az előző fejezetben feltett kérdésre, a kollektív és az egyéni cselekvés analóg viszonya mégis implikálja a következtetést: az adott történelmi-társadalmi kontextuson (a Kákánia-szituáción) belül értelmetlen bármiféle cselekvés. Az ideológiai háttér és a cselekvés közötti korreláció tézisének fogalmazza meg Ulrich egy szintén hazafelé tartó útján Goethét idézve:

[...] Goethe a művészetéről szólva azt írta valahol: „Az ember nem tanító lény; az ember él, cselekszik és hat! – Tisztelettelően megvonta a vállát. – Legfeljebb úgy, ahogy egy színész feledkezhet meg színfaláról-sminkről, amikor azt hiszi: valóban cselekszik; így feledheti manapság az ember a tan-háttérét, amelytől minden tevékenysége függ!” (I/911).

Hogy *A német ember mint szimptóma* című esszében kifejtett elmélet alapgondata, miszerint az ember alakját, tulajdonságait és cselekvési lehetőségeit teljes mértékben meghatározza a társadalmi-történelmi kontextus, a fikcionális szövegben is megjelenik, a fent elemzett két fejezet is alátámasztja: az emberi cselekvés lehetőségeiről szóló eszmefuttatásba beágyazott gondolatmenet a történelemről mint az emberi történet kollektív formájáról a kettő analóg viszonyára hívja fel a figyelmet. A „Miért nem csinálok semmit?” kérdésnek a történelemről szóló fejezet előtti megválaszolhatatlansága és az azt követő fejezetben való megválaszolása pedig azt emeli ki, hogy a válasz csak ennek ismeretében lehetséges, azaz hogy a cselekvés lehetetlenségét éppen a történelem, a kollektív történetünk mibenléte magyarázza.

A cselekvés lehetőségeiről szóló három fejezet felépítése egy további szempontból, a szereplők egymás közötti viszonyának tekintetében is fontos: a 82. fejezet Ulrichnak a Clarisse-nál tett látogatását írja le, a 83. fejezet a Clarisse-tól való hazaútját, majd a 84. fejezet elején Ulrich visszatér Clarisse-hoz, ahol azonban Clarisse-t már Walterrel, férjével együtt találja otthon. A történelemről szóló monologikus-esszéisztikus fejtegetéseket tehát két Clarisse-nál folytatott beszélgetés

fogja közre, melyek mindegyikében a cselekvés lehetőségeiről, valamint gondolkodás és cselekvés viszonyáról elmélkednek a szereplők.

A szereplők elrendezéséből adódóan Ulrich aktív passzivizmusa tehát két másik cselekvéstípussal konfrontálódik: az abszolút aktivizmussal, melyet Clarisse modellál, és a passzivizmusnak azzal a formájával, mely a társadalom által képviselt ideológia kritika nélküli elfogadásából adódik, ezt Walter modellálja.

Clarisse a 82. fejezetben Nietzsche-re hivatkozva mindvégig a cselekvés abszolút értéke mellett foglal állást („ha [a gondolatot] jelentősnek tartjuk, rajta, valósítsuk meg” [I/499], valamint „ha valamit elgondolunk, hadd valósíthassuk is meg!” [I/501], továbbá „Ha biztosat akarunk tudni, olyan ez, mintha biztosra akarnánk menni, vagyis: gyávaság. Valahol bele kell fogni a dolgokba, nemcsak beszélni róluk!” [I/503]). Ezzel az általa elfogadhatatlan aktivizmussal szemben („a jó gondolatok azonban éppúgy nem [megvalósíthatók], mint a zene!” [I/499]) próbálja megfogalmazni Ulrich a saját aktív passzivizmusát, melyre azonban csak a 84. fejezetben, a történelemről szóló fejtegetések után és Walter jelenlétében kerül sor. Walter a beszélgetésben mindvégig amellel érvel, hogy el kell fogadni a társadalmi valóságot, és elutasítja Ulrichnak azt a gondolatát, hogy „világtörténelem helyett eszmetörténelmet kell élni” (I/513), és megvalósíthatatlannak nyilvánítja azt (I/515). Walter funkciója tehát az, hogy a passzivitás perspektívájából mutassa be Ulrich elméletét. Walter alakja azért alkalmas az adott jelenetben a vitázó szerepére, mert a regény cselekményének kezdetétől fogva az alkalmazkodás jellemzi. Mindjárt a regény elején megismerhetjük Walter történetét, mely röviden úgy írható le, mint a művészi létből a polgári létbe való átmenet: Walter eredetileg festő és zenész volt, később azonban a házasság kedvéért a hivatalnoki állás mellett döntött, ami után „nézetei is feltűnően változni kezdtek” (I/68). Ezzel Walter Ulrich ellenképét formálja meg, aki polgári foglalkozását feladva és az életből egy év szabadságot kivéve egy fordított utat jár be. Walter mint a művészi helyett egy kispolgári életmodellt választó szereplő alkalmas arra, hogy Ulrich nézeteit egy a Clarisse-étől különböző oldalról támadja, azaz hogy Ulrich saját elméletét erről az oldalról is alátámaszthassa.

Különös megoldása Musilnak, hogy az aktív passzivizmus lényegének tézisszerű megfogalmazását nem Ulrich, hanem Walter és Clarisse szájába adja:

[...] ha valaki csak a te javaslatod szerint építené fel az életét, [...] mindazt helyeselnie kellene, amit egy szép eszme kivált benne; sőt mindent, aminek egyáltalán lehetősége van rá, hogy efféle szép eszme körébe foglaltassék. [...] ha nem jutna eszébe eszme, döntés se jutna eszébe, és élete komoly hányadában egyszerűen ki lenne szolgáltatva ösztöneinek, hangulatainak, a leghétköznapibb szenvedélyeknek, egyszerűen ama legszemélytelenebb elemnek, amelyből ember csak állhat, és, hogy így mondjam, amíg a felső vezetés obstrukciója tart, állhatatosan az történne vele, ami az eszébe jut?!

– Nem! Meg kellene tagadnia mindenfajta tevékenységet! – felelte Ulrich helyett Clarisse. – Ez az aktív passzivizmus, amire adott körülmények között képesnek kell lennünk! (I/519–520).

Az aktív passzivizmus egyik oldala tehát a cselekvés programszerű elutasítása mindaddig, amíg Ulrich nem találja meg azt az eszmét, amely tevékenységeinek célját jelenthetné. Minthogy Ulrich a történet végéig nem talál ilyen eszmét, ebben az értelemben passzív hős marad, aki semmilyen cselekedetet nem hajt végre a történet során. A kifejezés másik része, az „aktív” jelző arra utal, hogy Ulrich passzivizmusa nem azonos egyfajta nihilizmussal, és nem jelenti a világtól való teljes elfordulást. Ulrich aktívan keresi azt az ideát, amely értelmet adhatna cselekedeteinek, tevékenysége arra irányul, hogy megtalálja azt a történelmileg legitimálható eszmét, amely értelmes tevékenységnek ad történeti és kulturális beágyazottságot. Ez egyúttal a regény osztrák jellegzetességének is tekinthető. A harmincas évek második felében keletkezett angol és francia egzisztencialista regényeket ugyan az irodalomtörténet *A tulajdonságok nélküli ember*hez hasonlóan az „individuum szétesését” tematizáló epika körében tartja számon, hiszen ezek is az én identitásának az értékválság által okozott elvesztését és a cselekvés értelmetlenségét problematizálják. Ezeknek a regényeknek a cselekményében azonban nem kap szerepet a Musil regényében meghatározó jelentőséggel bíró történelmi „szituáció”,² így az azonosságvesztés problémája nem kerül összefüggésbe egy adott társadalmi-kulturális renddel, hanem az emberi létből következő egzisztenciális problémaként jelenik meg.

Ulrich passzivizmusának aktív voltára a regény egyik kulcs-fogalma, a lehetőségérzék utal. A lehetőségérzék Ulrich meghatározó tulajdonsága, fontosságát kiemeli a tény, hogy az elbeszélő hamarabb említi a főhőssel kapcsolatban, mint annak tulajdonnevét. Musil a regény szereplőit mindig ugyanazt a módszert alkalmazva vezeti be a regényvilágba: elsőként nevükön nevezi őket, majd ezután elbeszél egy történetet róluk, melynek funkciója, hogy hozzájuk rendelje legfontosabb tulajdonságaikat. Ezzel szemben Ulrich egy más módszert követve kerül be az elbeszél világba: az elbeszélő először egy határozott leírás – „a tulajdonságok nélküli ember” (I/13) – által nevezi meg, és még jó néhány fejezeten keresztül így említi, nevét elhallgatva. Csak az 5., „Ulrich” című fejezetben adja meg ke-

² Itt a korai egzisztencialista regényekre kell gondolni, mint a *Közönyre*, amit Camus 1940-ben fejezett be, vagy *Az undorra*, ami 1931–36 között keletkezett. A később írt regényekben egyre hangsúlyosabbá válik a társadalmi elkötelezettség. Vö. MAGYAR 1986. Ugyanide tartozik például Beckett 1938-as *Murphy* című regénye, vagy a korábban keletkezett, de be nem fejezett és ezért novellakötetben kiadott *More Pricks than Kicks*. Lásd még ZIMA 1983. Ugyanakkor ez az osztrák sajátosság jellemzi Schnitzler számos művét is, lásd pl. a *Komödie der Verführung* című drámát, ahol a cselekmény szintén a háború kitörésébe torkollik. Vö. SZABÓ 2013, 98.

resztnevét, családi nevét kihangsúlyozottan elhallgatva. Az ezt megelőző 4., „Nem csak valóságérzék: lehetőségérzék is van a világon” című fejezet egy esszé-betét, melyben a szerző a lehetőségérzék fogalmát vezeti be, és melynek végén a lehetőségérzék a tulajdonság nélküliséggel kapcsolja össze. Ulrich alakját ezáltal két alaptulajdonságon keresztül határozza meg: a tulajdonságnélküliséggel és a lehetőségérzéssel.

A „lehetőségérzék” értelmezésének a szakirodalomban alapvetően két iránya van: modélelméleti és fenomenológiai magyarázata. A modélelméleti magyarázat képviselője Matthias Luserke, aki valóságot és lehetőséget egyrészt ontológiai kategóriákként értelmezi, amennyiben „a megismerés tárgyra” utalnak, másrészt ismeretelméleti kategóriákként, amennyiben a „tárgy megismerésére” utalnak (LUSERKE 1987, 127). A költészet szerinte Musil értelmezésében éppen a szubjektív megnyilvánulásnak a feltételezett tárgyiassághoz és objektivitáshoz való viszonyával foglalkozik. Hartmut Cellbrot, a fenomenológiai értelmezés egyik legújabb képviselője ezzel szemben Ulrichnak a hagyományos megismerési módokat elutasító reflexióit mint fenomenológiai epochét interpretálja. A regénycselekmény kiindulási helyzetét, Ulrichnak az életből kivett egyéves szabadságát azonosítja a ’zárójelzés’ gesztusával. A ’lehetőséget’ a tapasztalás teljes horizontstruktúrájára való nyitottságként értelmezi, alátámasztva ezt Musilnak azzal a jegyzetével is, amelyben Nietzsche módszerét méltatja:

Gondolkodásmódját ez a megfogalmazás jellemzi: ez lehetne így is, az pedig úgy. [...] Röviden: csak lehetőségekről beszél, csak kombinációkról, anélkül hogy akár csak egyet is valóban kifejtene. Az összes utat megmutatja, amelyen agyunk haladhat, de ő maga egyik útra sem lép rá³ (ford. H. M.).

Musil mindazonáltal nem a ’lehetőség’ fogalmára helyezi a hangsúlyt, ami modális kategóriaként lenne értelmezhető, hanem kifejezetten a lehetőségérzéssel foglalkozik. Olyan képességgént határozza meg, „amelynek segítségével elgondolhatunk bármit, ami lehetne is éppen, és nem tartjuk fontosabbnak nála azt, ami éppen van” (I/18). A ’lehetőség’ fogalmára csak ezután, mégpedig akkor tér ki, mikor az emberek által „fogyatékoságnak” (I/19) tartott lehetőségérzék értékét hangsúlyozza. Értelmezésében ugyanis a ’lehetséges’ fogalomköréhez tartozik „Isten fel nem serkent szándéka” (I/19) és a „teremtő hajlandóság” is, a lehetőségérzék tehát új valóságok, lehetséges konstellációk létrehozását is magában foglalja. Ennyiben nemcsak megismerő és világértelmező, hanem világteremtő képesség is.

³MUSIL 1992, 4/50. A Musil-hagyaték részét képező naplókat a szakirodalom a füzetekbe csoportosítás alapján hivatkozza: az első szám a füzet száma, a második pedig az oldalszám.

Cselekvés és cselekmény az esszéregényben

A főhős passzivitása nem csak a szereplő jellemzéseként jelenik meg Musil regényében, a cselekvés lehetőségének tagadása egy következő narratív szinten a narrációra, a történet elbeszélésének lehetőségeire vonatkoztatva is következményekkel bír. Azzal ugyanis, hogy a főszereplő elutasít mindenféle cselekvésformát, a regény magának a regényírásnak az előfeltételeit problematizálja. Ahogy az avantgárd festők a szín, perspektíva, keret, forma, alapozás lehetőségeit kérdőjelezték meg, úgy a regényíró számára ezt az előfeltételt egy elgondolható cselekvés, illetve cselekvéssor jelenti, hiszen ez képezi a történet alapját. Musil regényének világában a főhős szemszögéből nem létezik morálisan elfogadható cselekvés, ami a narráció szintjén azt jelenti, hogy nincs „utánzandó”, ábrázolandó cselekvés, és így a narráció eredeti tárgya elvesz.

A történet hiánya különböző alternatív narratív stratégiák alkalmazását eredményezi. Egyrészt, a főhős aktív passzivizmusából következően a regény nem Ulrich tetteit beszéli el, a cselekményábrázolást szinte teljes mértékben helyettesíti a gondolatok elbeszélése. Még ahol események ábrázolását ígéri, mint például a 84. fejezetben, ahol a párhuzamakció tevékenysége a téma, sem kerül sor közvetlen cselekvés-ábrázolásra. Musil ehelyett valamilyen közvetett narrációs módot választ, és ahogy a 84. fejezetben például levelek által, úgy egyéb szituációkban is szereplők gondolatainak, beszélgetéseinek, írásainak közvetítésével mutatja be az eseményeket. Az események elbeszélését szinte teljes mértékben esszéisztikus gondolatmenetek helyettesítik.

A regényben az elbeszéléskritika azonban önreflexív eszmefuttatásokban is megjelenik. Némely kompozicionális jellegzetességre maga az elbeszélő is reflektál, és mintegy a narráció elméletét megalkotva, kifejti a szerkesztési művelet mibenlétét, és annak egyfajta filozófiáját adja. Ennek az eljárásmodnak az egyik legszemléletesebb példája a szakirodalom által sokat idézett „Hazatérés” című (122.) fejezet, amely Ulrichnak az elbeszélői rend mibenlétéről szóló gondolatait mutatja be. A fejezet a 83. fejezethez hasonlóan Ulrichnak egy hazafelé tartó útját írja le. Az út ebben az esetben is az időbeliség és történetiség metaforájaként értelmezhető, itt azonban nem az élet és a történelem, hanem az élet és az elbeszélés analóg viszonyát tematizálja: „[...] ennek az életnek [...] nem más a törvénye, mint az elbeszélő rendé!” (I/910).

Élet és elbeszélés képzelt és valós szerveződési rendje két egymással ellenkező jelentésű metaforában jelenik meg: az „elbeszélés fonala” (I/910) metafora a hagyományos, kezdettel és véggel rendelkező, események időbeli sorrendjét ábrázoló elbeszélést jelöli. Ezzel az elbeszélésmóddal áll szemben a „végtelenül bonyolult szövésű felület” (I/911) metaforával leírt elbeszélésmód, amely mindazt a tulajdonságot nélkülözi, ami a hagyományos elbeszélés jellemzője: nem lineárisan építkezik, és hiányzik belőle a „primitív epikus elem” (I/911). Ulrich az esz-

széiszitikusság elvét propagálja, amely nem egy egyszerű, „egydimenziós”, „sorrend” (I/910), mely „az értelem perspektivikus megrövidülését” (I/911) eredményezi, hanem multiperspektivikus szemlélet- és ábrázolásmód.

Musil mindazonáltal mégis alkalmaz olyan eszközöket, melyek az olvasóban azt a benyomást keltik, hogy lineáris időben elhelyezett ’történetet’ olvas, és ez nem pusztán a cím alatt feltüntetett műfaji megjelölésnek tudható be, hanem a regény szerkesztettségének is. Az egyes, szavakat és gondolatokat elbeszélő fejezetek ugyanis úgy vannak egymással összekötve, hogy az összekapcsolás módja időbeliséget, linearitást, egymásutániségot imitál, mintha ezek a gondolatok úgy következnenek egymás után, mint ahogy a hagyományos elbeszélő szövegben az események követik egymást. A narratív egymásutániség azonban pusztán az elbeszélő által keltett illúzió, hiszen ahogy Ulrich Karthaus kimutatta, az elbeszélő által adott időmeghatározások, mint például másnap, néhány órával később stb. alapján nem rekonstruálható egy koherens időrend, az időmegjelölések esetlegesek, és gyakran egymásnak ellentmondanak (KARTHAUS 1965). Az időbeliséget imitáló felszíni struktúra így egy atemporális mélystruktúrát takar.

Az elbeszélő azonban nem csak a hamis időmeghatározások eszközével éri el a narratív egymásutániség illúzióját. A regényben van egy olyan folyamatosan ismétlődő cselekvés, ami paradigmátikusán az időbeliséget fejezi ki: Ulrich a fejezetek elején vagy végén, tehát gondolatmeneteinek kifejtése előtt vagy után elmegy valahova: meglátogat valakit, vagy a vendégségből hazaindul. Az állandó mozgásban levés illúzióját néhol egyszerűen csak az kelti, hogy Ulrich arra gondol, hogy el kéne mennie valahova, illetve hogy mégsem megy valahova, mint ahogy a 39. fejezet („A tulajdonságok nélküli ember ember nélküli tulajdonságokból áll”) elmélkedéseit az előző, Clarisse és Walter egy estéjét bemutató fejezettel például az az egyetlen mondat köti össze, hogy „Csakhogy Ulrich ezen az estén nem állított be végül” (I/206). A folyamatos valós, illetve esetenként csak elgondolt mozgás a temporalitás és ezáltal a történetmesélés illúzióját kelti, azt azonban nem valósítja meg.

Az esszéregény poétikája

A tanulmány elején abból indultunk ki, hogy a regényben ábrázolt cselekvés konstrukciós elvei, a benne érvényre jutó valószínűségek és szükségszerűségek egyúttal a szövegben ábrázolt világ felépítésének szabályait is jelentik. Milyen világ épül azonban egy olyan szöveg által, melyben a főszereplő teljes mértékben megtagadja a cselekvést, ahol a mellékszereplők sem cselekvőként, hanem gondolkodóként vagy beszélgetőként jelennek meg, és melyben nem érvényesülnek az időbeliség szabályai, nincs valós egymásutániség?

A szakirodalom a párhuzamakció cselekményszálában megjelenő szereplőket jellemzően úgy értelmezi, mint akiken keresztül a regény tablót nyújt kora tár-

sadalmáról, annak valamely meghatározó ideológiáját képviselve. A mellékszereplők individualitásának formáját az határozza meg, mely ideológiák hordozói, funkciójuk pedig az, hogy viszonyítási alapot teremtsenek a főhős alakjának értelmezéséhez. A különböző ideológiák mindazonáltal nem a cselekvés elveként jelennek meg a regényben, az elbeszélés alapvetően nem cselekedeteket ábrázol, hanem azokat az eszméket, melyek a szereplők tetteinek motivációját képezhetik. A cselekvés ábrázolásának hiánya azonban nem jelenti az etikai dimenzió kizárását és a pszichológiai jellemábrázolás előnyben részesítését. A szavak és gondolatok elbeszélése ugyanis nem a szereplők belső életét, érzéseit tárja az olvasó elé, hanem éppen azt, amit Arisztotelész a jellemábrázolástól elvár: a cselekvő tudatos választását cselekedetének tekintetében. A regény a szereplőket bár nem cselekvőként, de a cselekvéshez való viszonyukban ábrázolja, azokat az elképzeléseiket írja le, amelyek lehetséges tetteik eszmei hátterét nyújtáná.

A szereplőknek ez az ábrázolásmódja, hasonlóan Ulrich cselekvéshez való viszonyának ábrázolásához, összefüggésben áll a regény paradigmatis felépítésével és töredékességével. A társadalmi cselekvés reprezentációjában ugyanis az egyes események nem a narratív egymásra következésük, hanem a más narratív egységekhez való hasonlóságuk, illetve különbözőségük alapján telítődnek jelentéssel. Az egyes cselekvésmódok mögött álló ideológiák egymással összehasonlítva, és különösen a főhős cselekvéshez való viszonyának perspektívájából válnak megítélhetővé. Az események ábrázolásában nem releváns az időrendiség, elbeszélésükben nem a kronologikus, hanem a tematikus kategóriák szerinti elrendezés kap szerepet. Másképp fogalmazva ez a típusú elbeszélés paradigmatis kapcsolatokba rendezi az eseményeket, s nem szintagmatikus, diakronikus kapcsolat van közöttük. Ebből adódóan szükségszerűen töredékes narratívát hoz létre. Így kerül egymással összhangba cselekvés és cselekmény, lehetőségérzék és esszéisztikus elbeszélésforma, a cselekvést meghatározó morális törvények és a regényvilág felépítésének elvei.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (1997), *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Budapest, PannonKlett.
- BERNÁTH Árpád (1990), Műértelmezés, irodalomtörténet, irodalomtudomány, in BERNÁTH Árpád (szerk.), *A műértelmezés helye az irodalomtudományban* (= *Studia poetica* 9), 103–108.
- BERNÁTH Árpád (2007), Retorikai műfajelmélet és konstruktivista hermeneutika. Ford. DÁCZ Enikő és SZABÓ Erzsébet, in *Literatura* Vol. 33, No. 2, 157–177.
- CELLBROT, Hartmut (1988), *Die Bewegung des Sinnes. Zur Phänomenologie Robert Musils im Hinblick auf Edmund Husserl* (= *Musil-Studien* 17), München, Fink.

- HALLIWELL, Stephen (2002), Cselekmény és jellem, ford. HAJDU Péter, in *Helikon* 2002, 1–2, 56–82.
- HASLMAYR, Harald (1997), *Die Zeit ohne Eigenschaften. Geschichtsphilosophie und Modernebegriff im Werk Robert Musils*, Wien, Böhlau.
- KARTHAUS, Ulrich (1965), *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werk Robert Musils*, (= Philologische Studien und Quellen 25), Berlin, Schmidt.
- LUSERKE, Matthias (1987), *Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchung zum Werk Robert Musils*, Frankfurt/M., Peter Lang.
- MAGYAR Miklós (1986), *A francia regény tegnap és ma. A francia egzisztencialista regény. Az új regény és a nouveau nouveau roman*, Budapest, Akadémia.
- MUSIL, Robert (1977), *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa.
- MUSIL, Robert (1992), *Der literarische Nachlass. CD-ROM-Edition*, szerk. Friedbert ASPETSBERGER – Karl EIBL – Adolf FRISÉ, Hamburg, Reinbek.
- SZABÓ Erzsébet (2010), A lehetséges világok elmélete a narratológiában, in SZABÓ Erzsébet – VECSEY Zoltán (szerk.), *Új elméletek a narratológiában*, Szeged, Grimm, 97–164.
- SZABÓ, Judit (2013), „Dort auf dem Schiffe fahre ich Davon”: Scham als Metapher in Arthur Schnitzlers *Komödie der Verführung*, in BOMBITZ, Attila – CSÚRI, Károly (Szerk.), *Wege in die Seele. Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler* (= Österreich-Studien Szeged 7), Wien, Praesens 92–100.
- ZIMA, Peter V. (1983), *Der gleichgültige Held. Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, Stuttgart, Metzler.

RITZ SZILVIA

A humorérzék elvesztése, avagy a diktatúra nyelve Ödön von Horváth műveiben

Az osztrák irodalmat a 19–20. század fordulóján jelentkező nyelvi válság óta folyamatosan jellemzi a nyelv elégséges vagy elégtelen voltának problematizálása. Nincs ez másként a két világháború között keletkezett irodalmi művek esetében sem. A korszak íróinak egyik jelentős vonulata részben nyelvében, részben problémafelvetésében nosztalgikusan újratekinti a széthullott Monarchiát; ide-sorolható például Joseph Roth vagy Heimto von Doderer. Másik vonulata pedig, mint Robert Musil vagy Hermann Broch, éppen a fenti nosztalgiát kritizálja, ironizál rajta és a múlt visszasírásának feleslegességét hangoztatja. A kritikus szerzők sorába tartozik Ödön von Horváth is, aki az első világháborút követő ideológiai, politikai, gazdasági és társadalmi változásokat s azoknak az egyén tudatára gyakorolt hatását állította művei középpontjába. Horváth fontos előképe lett a hatvanas-hetvenes évek írógenerációjának, köztük Peter Handkénak és Thomas Bernhardnak. Polgárpukkasztóból lett kanonizált szerzővé, akinek *Istentelen ifjúság* (*Jugend ohne Gott*) című regénye Ausztriában középiskolai tananyaggá vált. Itthon leginkább drámaival szerepel az irodalmi köztudatban, a magyar színházak rendszeresen játsszák darabjait. A *Kázmér és Karolina* (*Kasimir und Karoline*) és a *Mesél a Bécsi erdő* (*Geschichten aus dem Wiener Wald*) a szerző által népszínműként kategorizált drámáit újabb és újabb rendezésekben mutatják be, legutóbb Parti Nagy Lajos kiváló fordításaiban, amelyek az Örkény Színház felkérésére készültek 2009-ben, illetve 2016-ban. Az Örkény Színház Stúdiójában volt látható 2017-ben a *Hit, szeretet, remény* (*Glaube, Liebe, Hoffnung*) című színdarab, Balogh Virág Katalin magyar szövege alapján.

Horváth 1901-ben született, végigélte az első világháborút és az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlását, Németország újbóli megerősödését és fasizálódását, majd élete legvégén 1938-ban az Anschluss is. A németek bemasírozásának másnapján Bécsből először Budapestre, majd onnan Amszterdamba menekült. A halál talán egyik legbizarrabb formája Párizsban érte 1939-ben, amikor a Champs-Élysée-n agyonütötte egy vihar által letört faág.

Pályája csúcsa 1931–32-re tehető, majd 1933-ban, Hitler hatalomra jutásával bezárultak előtte a színházak és könyvkiadók. A nemzetiszocialistáktól tartva

1933-ban el is hagyta akkori lakhelyét, a bajorországi Murnaut, és Ausztriába költözött. Az ott széles bázist kiépített ausztrófasiszták azonban folyamatosan támadták, mert úgy vélték, a *Mesél a bécsi erdővel* Horváth megsértette és bemocskolta a bécsieket és a bécsi szellemiséget. Egy ideig megpróbált kompromisszumra jutni a rezsimmel – ezt többen, jogosan, szemére is vetették –, ám sem a hitleri Németországban, sem a fasiszta Ausztriában nem játszották darabjait, nem adták ki műveit (BARTSCH 2008, 1482sk).

Horváth prózájára fókuszálva a két utolsó regényben, az *Istentelen ifjúságban* és a *Korunk gyermekében* (*Ein Kind unserer Zeit*) vizsgálom a diktatúra nyelvi reprezentációját, s mivel az életmű egészén végigvonuló folyamatot leginkább a két említett regény és az 1920–30-as évek fordulóján írt drámák összevetésén keresztül lehet bemutatni, a *Mesél a bécsi erdőre* és az *Olasz éjszakára* (*Italienische Nacht*) is kitekintek.

A hitleri Németország idején játszódó *Istentelen ifjúság* (1937) bonyolult cselekményű rövid regény, melyben egy tanár konfliktusa osztályával, egy bűnügyi, valamint egy lélektani szál kapcsolódik össze. A középpontban egy diák meggyilkolása, illetve a tanára lelkiismereti válsága áll. A *Korunk gyermeke* (1938) szintén ebben az időben játszódik; a regény egy belső monológ, amely egy fiatal katona kezdeti lelkesedést követő kiábrándulását és fagyhalálát mondja el.

A húszas évek szövegeihez képest a késői művekre drasztikus hangnembváltás jellemző. Az addigi gunyoros, humoros-ironikus hangot csaknem teljesen felváltja az etikai ítélet kimondásának igénye s az ahhoz kapcsolódó pátosz. Egy kritikus szellemű szerző esetében ez nyilvánvalóan összefügg a társadalmi és politikai viszonyok megváltozásával, a közbeszéd radikalizálódásával és ezek stílári és retorikai következményeivel. Ekkor már nem a nyárspolgár tudatának hátborzongatóan mosolyogtató nyelvi kifejeződését látjuk Horváth műveiben, a regényszövegek szinte módosítás nélkül integrálják a diktatúra nyelvhasználatát.

Horváth nem volt teoretikus szerző, interjúiban és előszóiban a közönség negatív reakciójára válaszolva mégis több ízben is kifejtette főbb poétikai alapelveit, ahogyan maga fogalmazott, „használati utasítást” (HORVÁTH 2008, 114) adott műveihez. A középpontban a tudat leleplezése áll [Demaskierung des Bewusstseins] (HORVÁTH 2008, 116): Horváth úgy vélte, korának az infláció sújtotta, frusztrált, de az alakuló jövőbe nagy reményekkel tekintő, fasizálódó kispolgár a legjellemzőbb alakja. Drámaíróként Horváth ezt a figurát elsősorban nyelvében próbálta megfogni, és megmutatta, hogy a nyárspolgár miként árulja el beszéde által akaratlanul is saját magát. A húszas évek irodalmi stílusa, az „új tárgyilagosság” [Neue Sachlichkeit] jegyében, a népszínháték nyelvi hagyományait felelevenítve, Horváth kollokvialis, köznyelvi stílusban, de nem dialektusban írt. Azt gondolta, hogy a kispolgárság térnyerése miatt a dialektust kiszorította a Horváth által „Bildungsjargon”-nak (HORVÁTH 2008, 117) nevezett nyelv. A realizztikus ábrázolás célkitűzésének megfelelően (HORVÁTH 2008, 117) egy egyszerű, első pillantásra

szinte naiv, az irodalmitól élesen elkülönülő, a szóbeliséghez rendkívül közel álló nyelvet használt, amellyel képes volt érzékeltetni a korabeli nyelv ideológiától és propagandától való áthatottságát. Walkó György találóan így fogalmaz:

[e]l lehet tehát Horváth nyelvéről is mondani az új szakszóval, hogy 'nem-tulajdonképpen', mert közvetlenül szembeűnő, felszíni jelentéshálózata még korántsem a tulajdonképpen; a valódi, a 'tulajdonképpen' még csak mögötte rejlik. A dráma nyelve ilyképpen kétféle funkciót tölt be egyszerre: eszköze is, de egyszersmind tárgya is az ábrázolásnak (WALKÓ).

A „Bildungsjargon” alatt Horváth a nyelv azon szociális aspektusát érti, amely a beszélő társadalmi hovatartozását határozza meg. Művei szereplői folyamatosan azzal igyekeznek a sajátjukénál magasabb, előkelőbb társadalmi csoport tagjaként láttatni magukat, hogy a művelt közbeszédből kölcsönöznek latin, idegen nyelvi, bibliai vagy éppen a hivatalos beszéd részét képező szavakat, kifejezéseket, fordulatokat. Ám ezeket rendre tévesen vagy a szöveggörnyezetbe nem illő módon használják, s félműveltségüket, sznobizmusukat és nagyravágásukat ezáltal leplezik le. A drámák ettől rendkívül humorossá, ugyanakkor nagyon fenyegetővé is válnak, mert előrevetítik azt a lehetőséget, amikor ezek az emberek történelemformáló erővé lépnek elő, és már nem ők akarnak igazodni, hanem ők igazítják magukhoz a többieket. Linda Hutcheon is a hatalom szerepét emeli ki, amikor ezt írja az iróniáról: „Az irónia »színtere« magában foglalja a kommunikációs viszonyokon alapuló hatalmi viszonyokat”¹ (HUTCHEON 2003, 2, ford. R. Sz.).

A néző vagy olvasó egyszerre neveti ki a szereplőket, és szembesül gonoszágukkal. A *Mesél a bécsi erdő* kedélyes bécsi hentese, Oszkár például megbízható, egzisztenciával rendelkező, hagyománytisztelő és joviális kispolgár, akinek azonban minden megnyilvánulása elfojtott agresszióról és erőszakos hajlamról árulkodik. A szomszédjában lakó Mariannénak udvarolva a következőket mondja:

OSZKÁR: Mi jár most a fejedben?

MARIANNE: Oszkár, ha valami elválaszt minket, akkor az te vagy. Ne turkálj a fejemben, kérlek.

OSZKÁR: Pedig most igen szeretném, ha beleláthatnék a fejedbe, a koponyád alá, a kis fejhúsod mögé, hogy lekontrolláljam, mire gondolsz (HORVÁTH 2016).

Amikor Marianne Alfréd miatt felbontja a jegyességet, Oszkár úgy biztosítja a lányt szerelméről, hogy egyben a bosszú vágyát is magában hordozza: „Marianne, én nem kívánom neked, hogy átéld azt, ami énbennem most lejátszódik. Én té-

¹ „The »scene« of irony involves relations of power based in relations of communication” (HUTCHEON 2003, 2).

gedet ezentúl is szeretni foglak, ezelől nem menekülhetsz. És köszönök mindent” (HORVÁTH 2016). Fenyegetése a darab végére realitássá válik: azután, hogy Alfréd eladta Mariannét táncosnőnek egy sztriptízbárba, megszabadult a falun elhelyezett közös gyermeküktől, aki ráadásul a nagymama szándékos gondatlansága miatt tüdőgyulladásban meg is halt, s a lányt apja kitagadta, Oszkár újra színre lép, hogy bejelentse:

Marianne, mondtam már, én soha nem kívánom neked, hogy átéld, amit okoztál nekem. Ennek ellenére, isten akaratából, vannak emberek, akik nem hagytak el, akik mégis szeretnek, most miután minden rendbe jött. Én megmondtam neked, az én szerelmem elől nem tudsz elbújni.

MARIANNE: Elegem van, mindenből elegem van.

OSZKÁR: Na csak gyere... *Támogatja, szájon csókolja, lassan kiviszi a színről, a levegőben csengés-bongás, mintha egy mennyei zenekar Johann Strauss Mesél a bécsi erdőjét játszaná* (HORVÁTH 2016; kiemelés az eredetiben).

Jöllehet a beszélők kínosan ügyelnek arra, hogy valódi szándékuk rejtve maradjon, a tudattalan megannyi elszólásban lepleződik le: míg Marianne félőriült állapotban gyászolja gyerekét, Oszkár nagyvonalúnak és keresztényien megbocsájtónak mutatja magát. Megkönnyebbülten konstatálja, hogy végre az utolsó akadály is elhárult házassági szándéka elől, meghalt Marianne és Alfréd törvénytelen gyereke, azaz az ő szavaival: „minden rendbe jött” (HORVÁTH 2016), s így lehetővé vált tehát számára a Marianne feletti korlátlan hatalom gyakorlása. Ezt erősíti meg az utolsó kép, amely a magatehetetlen menyasszony elvezetésével inkább idézi egy vágóhíd hangulatát, mintsem a happy endet, amelyre a néző az aláfestő valcer felcsendülése miatt asszociálna. Horváth nagyon tudatosan ellenpontozza a cselekmény tragikus tónusát a könnyed keringőtaktusokkal, és teszi háttorzongatóvá a zene sugallta kedélyességet.

Sok más író mellett Peter Handkét is Horváth nyelvi „éleslátása” ragadta meg, amikor a szerzőt Brechtel összehasonlítva az alábbiakat hangsúlyozta:

Jobban szeretem Ödön von Horváthot, rendetlenségét és stilizálatlan érzelmességét. Alakjainak zavaros mondatai megijesztenek, a gonoszság, a kiszolgáltatottság, a zavarodottság mintái egy adott társadalomban Horváthnál sokkal nyersebben jelennek meg. És szeretem nála ezeket az örült mondatokat, amelyek a tudat ugrásait és ellentmondásosságát úgy mutatják meg, ahogy csak Csehov vagy Shakespeare (HANDKE 1968, 28, ford. R. Sz.).

A *Bildungsjargon* használata mögött a kispolgárság elbizonytalanodása áll, s ennek okát Kurt Bartsch abban látja, hogy ez a réteg sem ideológiailag, sem társadalmilag nem találja a helyét (BARTSCH 2000, 35). Kölcsönzött elemekből összetákolt

ideológiával felfelé orientálódik, miközben gazdaságilag egyre jobban lecsúszik. Minél nagyobbra nyílik az olló a felsőbb osztályok és a kispolgárság között, annál intenzívebben próbálja utóbbi elhatárolni magát a szintén felfelé törekvő és (kis) polgárosodni akaró proletariátustól. Ez a fajta társadalmi bizonytalanság viszont a biztos értékrendszer hiányát fogja okozni (BARTSCH 2000, 35).

A diktatúra egyénre gyakorolt hatásának Horváth által újra és újra megírt problémáját talán az *Italienische Nacht* (1931) egyik szereplőjének a „bakija” vázolja a legvilágosabban. A délnémet kisváros kocsmájában a békésen tarokkozó balos városi tanácsos, a köztársasági védegyelet elnöke, Marx avatott ismerője, rögtön az első képben az alábbi mondattal bagatellizálja a republikánusok félelmét: „A demokratikus köztársaság akut fenyegetettségéről természetesen egyáltalán nem beszélhetünk. Már csak azért sem, mert a reakciósnak hiányzik az alaptól az ideológia” (HORVÁTH 2008, 637, ford. R. Sz.).

Túl azon, hogy a „Marxot az anyatejjel magába szívó” (BARTSCH 2008, 1494) városi tanácsos összekeveri az alapot a felépítménnyel, ez a tévesztés a diktatúra lényegére világít rá: amíg az ideológia a felépítmény része, addig lehet vitatkozni annak érvényességén, fel lehet hozni vele szemben egy másik ideológiát, ki is lehet gúnyolni, de az végig a hétköznapi élet materiális részétől, azaz az alaptól elváló absztrakt gondolat marad. Azonban, ha a mindent átható ideológia a hétköznapi szintjén is jelen van, akkor maga is alappá válik, és nem létezik többé távolságtartó viszonyulás. Az irónia mindig a kívülállás jele, s amikor a távolságtartás megszűnik, az irónia lehetősége is véget ér. Jörg Gerschlaue Horváth drámáira vonatkoztatva megállapítja, hogy 1933 után a distancia helyzetét a közelség és az érintettség váltja le. A népszínjátékokból eltűnik a humor, a politikai-társadalmi események és a művészi szabadság elvesztése következtében lehetetlenné válik az ironikus felülemelkedés (GERSCHLAUER 2007, 182).

Ezt példázza Horváth 1933 előtt írt műveinek és az 1937–1938-ban, a totális diktatúra kiépülésekor írt regényeinek az összevetése is. Míg népszínművei és korábbi prózai alkotásai éppen iróniájuk révén teremtenek feszültséget, a két tárgyalt regényből már teljesen hiányzik az ironikus világlátás. A felépítményből lett alap immár az élet minden területét magában foglalja. Egyetlen adekvát reakció marad: az emigráció. Ezt az utat választja az *Istentelen ifjúság* tanára, aki a fennálló hatalom egyénre gyakorolt tudatromboló hatása és egzisztenciális fenyegetése elől Afrikába menekül, hogy misszionáriusként ottani gyerekeket tanítson.

A náci Németországban a társadalom teljes átnevelése igen hamar, már 1933-ban elkezdődött. Az újonnan létrehozott mozgalmak és szervezetek a lakosság egészét akarták a háború, az expanzió és a faji politika számára elkötelezni (HILDEBRAND 2012, 17). Az *Istentelen ifjúság* iskolája – a szülők hathatós támogatása mellett – az oktatási tartalmak cenzúrázásával, az öncenzúra folyamatos erősítésével egy eljövendő háborúra készíti fel a tanulókat. Az ideológiai nevelés erős

központosítás alatt áll, még a földrajz dolgozat témáját is központi direktíva határozza meg. A „Miért van szükségünk gyarmatokra?” (HORVÁTH 2013a, 6) feladat javításánál a tanár mozgásteret teljesen beszűkül: a dolgozat tartalmát nem, csupán a nyelvtani és stiláris hibákat értékelheti. A regényszöveg „idéző” a beadott dolgozatokból, melyeknek tartalma és nyelvezete is készen kapott idézet, és teljes összhangban állnak a sajtó és a rádió állami propagandájával.²

Mindkét regény szó szerint veszi át a hivatalos szóhasználat fordulatait, megmutatva ezzel a nyelv visszafordíthatatlannak tűnő korrumpálódását. Az ideológia nem áll meg a mindennapi nyelvhasználat szintjén, hiszen a gondolkodást is a nyelv határozza meg. S mivel a diktatúra nyelve panelekből és közhelyekből épül fel, szinte észrevétlenül szivárog át a tudat rétegébe. Ott reflexszé válik, és lehetetlenné teszi a kritikai véleményt. A regény diákjai teljes meggyőződéssel, bármiféle reflexió nélkül hangoztatják a médiából áradó frázisokat. Amikor az egyik diák leírja, hogy „Minden néger alattomos, gyáva és lusta” (HORVÁTH 2013a, 8), a tanár ösztönös megütközése és felháborodása következtében először automatikusan át akarja húzni a mondatot, és odaírni: „Értelmetlen általánosítás!” (HORVÁTH 2013a, 8). Majd belehasít, hogy már hallotta ezt a mondatot, amely „az étteremben a hangszóróból harsogott, s majdnem elrontotta az étvágyamat” (HORVÁTH 2013a, 8). Mivel a dolgozatban megfogalmazott állítás a hivatalos propaganda része, a tanárnak tilos hibaként megjelölni a mondatot. A dolgozat szellemisége egybevág a médiában terjesztett és mindenhol jelen lévő ideológiával. A sajtó, de még inkább a rádió kulcsfontosságú tömegműködő volt az ideológia minél szélesebb körű terjesztése szempontjából. A regény egyik lényeges eleme a modern médiumok tudatformáló hatása, amely alól a többség nemcsak képtelen kivonni magát, de még a hatását sem ismeri fel³ (NIEKERK 2011, 148).

A későbbiekben a tanár, ha írásban nem is, de szóban kifogásolja a dolgozatban foglaltakat:

Azt írod, hogy mi, fehér emberek a kultúra és civilizáció szempontjából a négerék fölött állunk, és ez alighanem így is van. De azt mégsem lenne szabad írnod, hogy a négereket nem kell számításba venni, mármint hogy meg tudnak-e majd élni, vagy sem. Utóvégre a négerék is emberek (HORVÁTH 2013a, 12).

Ezért a véleményéért a tanárt a diák apja jelenti a felügyeleti szervnél. Az iskolaigazgató személyében a pozícióját féltő opportunistával találkozunk, aki ra-

² Polt-Heinzl felsorol több olyan fogalmat a szövegből, amelyek egyértelműen a náci szóhasználat részét képezték. Pl. „Sippschaft” vagy „Gesundung” (vö. POLT-HEINZL 2014, 7).

³ Erre hívja fel a figyelmet Carl Niekerk (vö. NIEKERK 2011, 148); szintén az új médium, a rádió jelentőségét hangsúlyozza Evelyn Polt-Heinzl (vö. POLT-HEINZL 2014, 7).

portra rendeli a tanárt, és bár nem ért egyet a hivatalos véleménnyel, nem is áll kollégája mellé. Az el nem köteleződés kettős beszéde jegyében ezt mondja a feljelentőről:

Hát igen, ismerem én az effélét, és tudom, hogyan keletkeznek az ilyen panaszok, nem kell előttem magyarázkodnia! De mégis kötelességem, kedves kollégám, figyelmeztetni arra, hogy többször elő ne forduljon az ilyesmi. Ön elfelejti az 5679/33-as titkos körlevelet! Távol kell tartanunk az ifjúságtól mindent, ami valamiképpen csorbíthatja leendő katonai képességeit, vagyis: erkölcsileg a háborúra kell őket nevelnünk. Punktum! (HORVÁTH 2013a, 15).

A szöveghely egyértelműen mutatja, hogyan vonja vissza egyéni véleményét az igazgató, s hogyan leplezi azzal a gyávaságát, hogy a hivatalos rendelkezésekre hivatkozik. Amikor a tanár jelzi, hogy tudja, az igazgató nem önként mondja a fentieket, az a cinkosság lehetőségétől megijedve azonnal meghátrál:

Fiatalember – mondta komolyan –, egyet jegyezzen meg: kényszer nincs. Hiszen szembeszegülhetnék a korszellemmel, és hagyhatnám, hogy egy pékmester úr becsukasson, vagy itthagyhathnám az állásomat, de én nem akarom itthagyni, úgy bizony, nem akarom! Mert szeretném elérni a korhatárt, hogy teljes nyugdíjat kapjak (HORVÁTH 2013a, 16).

Az igazgató politikai véleményét és morális álláspontját egzisztenciális okokból hallgatja el, az idők változását korszellemmek tudja be. Értelmiségiként lenézi és plebejus uralomnak látja, de az emberiség történetében nem egyedülálló történelmi szükségszerűségnek is tartja a fennálló hatalmat, s az ókori Róma patríciusok és plebejusok közti hatalmi harcával von párhuzamot. Ezzel azonban el is távolítja a jelent, hiszen annak individuális jellegét vitatva bagatellizálja a veszélyt. A regény ezen a ponton határozottan felveti az értelmiség felelősségét a totalitárius rendszer zavartalan terjeszkedése kapcsán. Amint azt Niekerk kiemeli: „A hatalom nem feltétlenül csak elnyomás révén működik, sokkal inkább úgy, hogy bizonyos viselkedésmintákat tesz vonzóvá. Ezáltal korlátozza az értelmiség cselekvési körét, még akkor is, ha az értelmiséginek elvileg van választása”⁴ (NIEKERK 2011, 150, ford. R. Sz.).

A központi dolgozat témájához már kezdetben is megfigyelhető gunyoros-ironikus viszony arra enged következtetni, hogy a tanár belsőleg már korábban el távolodott attól a hivatásával együtt járó szereptől, amelyet Anne Blechinger ol-

⁴ „[p]ower does not necessarily function through repression alone, but rather by making certain modes of behavior attractive. By doing so, it limits the intellectual's agency, even though in principle the intellectual can make a choice” (NIEKERK 2011, 150).

vasatában nemcsak egyre fokozódó megütközéssel szemlél, hanem mindinkább tehetetlennek érzi magát benne (BLECHINGER 2018, 82). Az elvégzendő munka már nem felel meg intellektuális igényének, az állami hivatalnok önértelmezése és az értelmiségi morális-intellektuális elvei között komoly feszültség áll fenn (BLECHINGER 2018, 81 skk). Tanárként azonban nem szállhat szembe a hivatalos véleménnyel, sőt eleinte nem is akar; úgy dönt, hogy az elszigetelődés, a magány és a társadalmi lecsúszás, az esetleges megtorlások elkerülése érdekében alkalmazkodik a fennálló rendszerhez (BLECHINGER 2018, 84). A választás szabadsága korlátozott, a főhős csak a regény végére jut el oda, hogy már nem csak a diákok által ráaggatott csúfnév értelmében legyen „néger”. Amikor elhagyja Európát, és helyette Afrikát választja, ironikusan konstatálja, hogy számára a szabadság éppen azoknál van, akiktől azt évszázadok óta permanensen megvonják.

A *Korunk gyermeke*, Horváth utolsó befejezett regénye, még az *Istentelen ifjúságnál* is kevésbé áttételesen viszi át a hatalom nyelvét az irodalomba. Az elbeszélő személye szinte teljesen eltűnik a szövegből, csak a fiatal katona egyes szám első személyben megszólaló beszédmódja azonosul az ideológia és a propaganda nyelvével.

Volt idő, mikor nem szerettem a hazámat. Hazátlan bitangok kormányozták, és sötét, államfeletti erők kerítették hatalmukba. Nem az ő érdemük, hogy még élek. [...] Nem az ő érdemük, hogy most megint van hazám. Erős és hatalmas birodalom, fényes példa az egész világnak! És egyszer az egész világon uralkodni fog, az egész világon! Szeretem a hazámat, amióta megint van becsülete! Mert az most már nekem is van megint, becsületem! (HORVÁTH 2013b, 10).

A képzetlen, a társadalom alsó, kispolgári rétegéből érkező figura eleve nem rendelkezik autentikus nyelvvel, így teljesen kiszolgáltatott lesz a világ nyelvi kísértéseivel szemben. A beszédén – és gondolkodásán – a készen kapott, frázisokkal teli, egyszerű és hangzatos nyelv, a militáns szóhasználat uralkodik el. A totálissá váló hatalom a totálissá váló nyelv révén határozza meg a gondolkodást. A névtelen fiatalember gyakorlatilag tömondatokban monologizál, retrospektív elbeszéléséből bomlik ki a korban tipikusnak mondható előtörténete. A gazdasági világválság következtében kialakult infláció veszteségének érzi magát, évek óta munkanélküli, bezupálása előtt már gyakorlatilag éhezik. A hadsereg ebből a kilátástalan helyzetből kínál számára menekülést, sőt elhiteti vele, hogy egy közösség hasznos tagjává válhat, akire a társadalomnak szüksége van. Eleinte teljes meggyőződéssel végzi katonai szolgálatát, beleolvad abba a kollektív énbe, amelyen keresztül egyéni identitását is meghatározza. A regény felüti mondatai: „Katona vagyok. És szívesen vagyok katona” (HORVÁTH 2013b, 5).

A hadsereghez tartozást az új visszakapott jövő lehetőségeként éli meg. Amikor a főhős éppen nem tömondatokban beszél, a Horváth-drámákból ismert

módon, közhelyekkel és rosszul használt frázisokkal próbálja szavait felstilizálni. Ekkor azonban a szerző már nem az irónia eszközeivel él, mondatai nem mosolyogtatják meg az olvasót, hanem az egyén szuverenitásának és az identitás teljes hiányát fedik fel:

Mikor dér lepi a mezőket, vagy este, mikor a fák közül előkúszik a köd, mikor a búza ring, és a kasza villan, ha esik, ha fúj, ha nevet a nap, éjjel és nappal – mindig örülök, hogy feszes sorban állok (HORVÁTH 2013b, 5).

Hiszen én is tisztességes ember vagyok, és az is voltam, és csak a helyzetem reménytelensége miatt inogtam meg, mint a szél ingatta nádszál – hat zűrzavaros éven át. Az egyenes egyre görbébb lett, a szívem meg egyre szomorúbb (HORVÁTH 2013b, 8).

A regény körkörös szerkezete is azt mutatja, hogy a központi alak számára nincs kivezető út, a nemzetiszocializmusból fokozatosan kiábránduló fiú a végén oda tér vissza, ahonnan elindult. A regény kezdetekor egy templom tövében üldögél, és ingyenlevesét kanalazza, miközben a behavazott szenteket ábrázoló kőszobrok hősipkáját nézi. A regény végén ugyanott találjuk, egy padon halálra fagyva ül, fején ugyanolyan hősipkával, amelyet korábban a kőszentek viseltek.

A húszas évek végén, harmincas évek elején írt drámákkal összevetve a két utolsó regényből kiveszett az irónia. Míg a drámák feszültségét az irónia és a tragikum ötvözése adta, a regények új, komoly hangneme a diktatúra nyelvének mimetikus megjelenítésében válik a legszembeötlőbbé. Horváth műveinek esetében a humortalan diktatúra térnyerése együtt jár a humorérzék elvesztésével. Minél közvetlenebb a fenyegetés, annál kevésbé lehet tőle távolságot tartani, így annál kevésbé tűnik adekvát megszólalási módnak a humor és az irónia.

Ez a reakció párhuzamba állítható Karl Kraus 1933 októberében, a *Die Fackel*-ban megjelent *Man frage nicht* című rövid versével, amelyben a szatirikus szerző az új politikai helyzetben az elnémulást jelöli meg egyetlen lehetséges „hangként”:

Senki se kérdezze, mit csináltam egész idő alatt. Néma maradok; és nem mondom meg miért. És csönd van, amikor a föld reccsent. Egy szó sem volt, mely találó; csak álmából beszél az ember. És nevető napról álmodik. Elmúlik; aztán már mindegy volt. A szó elaludt/elhunyt, amikor az a világ felébredt⁵ (KRAUS 1933, 4, prózai ford. R. Sz.).

⁵ „Man frage nicht, was all die Zeit ich machte / Ich bleibe stumm; / und sage nicht warum. / Und Stille gibt es, da die Erde krachte. / Kein Wort, das traf; / man spricht nur aus dem Schlaf. / Und träumt von einer Sonne, welche lachte. / Es geht vorbei; / Nachher war's einerlei. / Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte” (KRAUS 1933, 4).

A kétértelmű „entschlafen” ige egyszerre jelenti az új világ ébredésekor bekövetkező csendes halált és az elalvást. Moritz Wagner értelmezése szerint Kraus úgy vélte, a klasszikus szatírával mint polemikus formával nem lehet felvenni a harcot egy olyan végzetesen egyedi és leírhatatlan rezsimmel szemben, mint a nemzeti-szocializmus (WAGNER 2017, 75). Horváth regényeiben hasonló jelenséget figyelhetünk meg: a valóság romboló és humortalan nyelve kiszorítja az irodalomból a költői nyelv komplexitását és ezzel az ironia lehetőségét.

Sőt, a Horváth ironiájában megnyilvánuló hűvös távolságtartás a diktatúra idején visszaütni látszik, állítja Gerschlaue, mert az addig menedéknek érzett hűvösség ekkor már a másik oldalról sugárzik, a szerző ellen fordul. Ebből következik, hogy a korábbi cinikus moralistává válik, folytatja Gerschlaue (GERSCHLAUE 2007, 185). Az *Istentelen ifjúságban* visszatérő hidegség-motívum a fentiekkel áll összhangban: a rendszerrel szemben álló egykori latintanár, Julius Caesar, a „halak koráról” beszél, melyben „[m]ozdulatlanná válik minden emberi lélek, akár a hal ábrázata” (HORVÁTH 2013a, 126). T-nek pedig, aki pusztá tudásvágyból ölte meg osztálytársát, mert „[m]inden titkot ki akart fürkészni, de csak azért, hogy fölöttük állhasson: fölöttük, fölényes gúnnyal” (HORVÁTH 2013a, 179), olyan jéghideg a tekintete, mint egy halé. A tanár gondolataiban a tél képei jelennek meg, a halált hozó hó és fagy. Itt már nyilvánvaló a kapcsolat a *Korunk gyermekével*, melyben szintén a téli hideg szimbólumköre dominál.

A regények azt mutatják, a diktatúra akkor tud elhatalmasodni, ha a tudat mélyrétegeibe is beveszi magát. Walkó György ezt a folyamatot konkrétan így fogalmazza meg:

Hiszen Ludwig Wittgenstein immár fél évszázados tézisei óta eléggé ismeretes, hogy az élőbeszéd előregyártott közhely-elemei egy bizonyos tudatvilágnak nem szimptomái, hanem egyenesen meghatározói, vagyis hogy az emberek bizonyos fajtája egyszerűen nem azt mondja, amit gondol, hanem azt gondolja, amit mond (WALKÓ).

Ez teszi lehetővé, hogy a tudat feletti uralmat a nyelv tartalmi kiüresítése és az üressé vált hely frázisokkal és az érzelmekre alapozó egyszerű igazságokkal való feltöltése vegye át. Megfelelő reflexiós képesség hiányában ezek könnyen válnak elfogadottá, mert az egyén problémáira mindig hangzatos, egyértelmű választ adnak, hiszen a világ bonyolultságát könnyen belátható ellentétpárookra egyszerűsítik le.

Az individualizmus háttérbe szorítása, sőt visszavonása, a kollektivizmus kívánatos tétele nem kizárólag a hitleri Németország eszköze volt pusztító ideológiájának az elterjesztésére. Amit Horváth művei a náci diktatúra működési mechanizmusából megmutatnak, feltehetően minden totalitárius rendszer hatalomépítési módjára igaznak tarthatóak.

Bibliográfia

- BARTSCH, Kurt (2000): *Ödön von Horváth*, Stuttgart–Weimar, Metzler.
- BARTSCH, Kurt (2008): Von „Dummheit“, „Lüge“ und ungedeckten Schecks. Die „Rücksichtslosigkeit“ des Ödön von Horváth. Nachwort, in Ödön von HORVÁTH: *Prosa und Stücke. Mit einer Erzählung von Peter Turrini und einem Nachwort von Kurt Bartsch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1476–1523.
- BLECHINGER, Anne (2018): *Die ethischen Aspekte im Schreiben Ödön von Horváths*, Baden-Baden, Tectum Verlag.
- GERSCHLAUER, Jörg (2007): *Ausgelacht. Das Ende der Komödie im totalen Jargon. Scherz, Satire und Ironie in den Volksstücken Ödön von Horváths*, Marburg, Tectum Verlag.
- HANDKE, Peter (1968): Horváth ist besser, in *Theater heute* 3, 28.
- HILDEBRAND, Klaus (2012): „Machtergreifung“ und „Gleichschaltung“ (1933–1935). Die Errichtung der totalitären Diktatur, in Klaus HILDEBRAND: *Geschichte des Dritten Reiches*. Oldenburg, de Gruyter, E-Book, 7–39.
- HORVÁTH, Ödön von (2008): Gebrauchsanweisung, in Ödön von HORVÁTH: *Prosa und Stücke. Mit einer Erzählung von Peter Turrini und einem Nachwort von Kurt Bartsch*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 114–119.
- HORVÁTH, Ödön von (2013a): *Istentelen ifúság*, ford. KERÉNYI Grácia, Budapest, Helikon.
- HORVÁTH, Ödön von (2013b): *Korunk gyermeke*, ford. KORNIA István, Budapest, Helikon.
- HORVÁTH, Ödön von (2016): *Mesél a bécsi erdő*, ford. PARTI NAGY Lajos, kézirat.
- HUTCHEON, Linda (2003): *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London – New York, Routledge.
- KRAUS, Karl (1933): Man frage nicht, *Die Fackel*, XXXV 888, 4.
- NIEKERK, Carl (2011): Constructing the Fascist Subject. Violence, Gender, and Sexuality in Ödön von Horváth's Jugend ohne Gott, in Carl NIEKERK – Stefani ENGELSTEIN (Hg.): *Critical Studies in Modern German Culture* (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 79), Amsterdam, Brill, 139–161.
- POLT-HEINZL, Evelyne (2014): Ödön von Horváth's „Jugend ohne Gott“. Neue Blicke auf einen bekannten Text, *Studia austriaca* XXII, 5–16.
- WAGNER, Moritz (2017): *Babylon – Mallorca* (= Schriften zur Weltliteratur / Studies on World Literature, vol. 6), Stuttgart, J. B. Metzler.
- WALKÓ György: *Ödön von Horváth*, http://www.literatura.hu/irok/xxszazad/euproza/odon_von_horvath.htm (2020. 11. 11.)

CSÚRI KÁROLY

Wolfgang Borchert történeteinek szerkezetéről

1. Alapséma, variánsok, finomstruktúrák

A dolgozatban abból a feltevésből indulunk ki, hogy Wolfgang Borchert történeteinek felépítése egy közös alapsémára vezethető vissza. Bár a séma összetevői a történetek döntő többségének globális szerkezetét meghatározzák, mégis célszerű első közelítésben az író rövidprózájának csupán egy adott típusáról és ezen belül is az alapséma különböző variációiról beszélnünk. Amellett ugyanis, hogy Borchertnél, részben angolszász minták hatására,¹ más történet-modellekkel is találkozunk, elvi szempontok is indokolják a variánsok bevezetésének szükségességét. Mivel a séma több előzetes szövegmagyarázat eredményét foglalja össze, szükségképpen általános jellegű, s így nem kizárólag a Borchert-történetek felépítésére jellemző. Ugyanakkor az egyes variációk segítségével, amelyek a séma komponenseinek lehetséges modális alternatíváit, valamint a komponensek közötti lineáris-szintaktikai kapcsolatok különböző változatait mutatják, a struktúrák sajátosságai pontosabban is leírhatók. Más szempontból tovább differenciálja az alapsémát a különböző finomstruktúrák rendszere, melyek átfogó hálói és sokszor lírai feszességű kompozíciói közvetlen szemantikai-esztétikai jelentőségük mellett a borcherti rövidpróza jellegzetességeire is rávilágítanak.

¹Számos tanulmány foglalkozik az angolszász 'short story' hatásával a német rövidtörténet 2. világháború utáni korszakára. Ennek keretében többen tárgyalják Borchert történeteinek irodalomtörténeti forrásait is. Lásd pl. DODERER 1953, DURZAK 2002, MARX 2005 és MEYER 2014.

2. Az alapséma parafrázisa²

Mivel a sémavariációk értelemszerűen előfeltételezik magának a sémaszerkezetnek az ismeretét, először az alapséma felépítésével foglalkozunk. A sémastruktúrában a kiindulási, az átmeneti és a záró állapot különül el egymástól, melyeket a *védettség/biztonság/befogadás*, a *kitaszítottság/kiszolgáltatottság/elutasítottság* és egy új *védettség/biztonság/befogadás* értékpólusaival jellemezhetünk.³ Az egyes állapotokat a főszereplő(k) tényleges vagy virtuális mozgása köti össze egymással, ami a sémában két ellentétes irányú folyamatként, esetenként köztes állapotokként írható le. Az értékpólusokat és az őket összekapcsoló folyamatokat a történetek fizikai, lelki-szellemi és társadalmi vonatkozásban egyaránt értelmezhetik, így a valós, a képzeleti vagy a kommunikációs térben egyformán beszélhetünk fizikai, lelki-szellemi vagy társadalmi *védettségről*, illetve *kitaszítottságról* mint metafogalmakról. A *védettség* sémaállapotának így az egyes történetekben megfelellhet pl. az 'otthon', a 'haza', a 'város', az 'anyai szeretet', a 'női princípium', a 'szerelem', a 'tavasz', a 'fény', a 'természet', az 'élet', a 'szabadság', a 'képzelet' vagy éppen a 'mítosz' tematikus jegye. Fontos hangsúlyoznunk, hogy a borcherti történetekben a *védettség* minden esetben az életre, a földi-emberi és nem a transzcendens égi szférára vonatkozik. A *kitaszítottság* értékét ezzel szemben elsősorban az 'idegenség', a 'háború', a 'börtön', a 'város pereme', a 'magány', a 'férfi princípium', a 'tél', a 'betegség', a 'sötét', a 'meghasonlottság', az 'élettelenység' és a 'halál' témái jelenítik meg. A két pólus között váltakozó értéket mutat a 'külső' és 'belső tér', melyek a kontextustól függően egyaránt kifejezhetik a *védettség* vagy a *kitaszítottság* állapotát. A két véglelet a második fázisban az átmeneti és a záró állapot közötti folyamatok kötik össze, melyek a történetekben általában az utazás különböző formáiban és eszközeiben, a valós és képzelt állomásokban, esetenként a főszereplő útját akadályozó vagy segítő köztes állapotokban, többnyire, s ez már a sémavariációk területe, retardált módon valósulnak meg. Meglepő módon ennek a mintának egyik extrém változata A *kenyér* című történet (297–299)

² Az elvi meggondolások szempontjából az itt bevezetett alapséma sok hasonlóságot mutat Bernáth Árpád Heinrich Böll regényeire kidolgozott modelljével. Elemzései alapján a Böll-szakirodalomban egyedülálló módon, sikeresen felépített és formalizált egy olyan absztrakt történetet, az ún. Böll-történetet, melyet valamennyi Böll-regény szövegvilága interpretál, vagy másként fogalmazva, melyre valamennyi Böll-regény szövegvilága mint koherens és konzisztens magyarázatra visszavezethető. A modell részletes kifejtését lásd pl. BERNÁTH 1980a, BERNÁTH 1980b, BERNÁTH 2002, valamint BERNÁTH 2008.

³ A továbbiakban ezeket a komplex állapotokat többnyire csak egyik komponensükkel jelöljük, s így rövidítve főként *védettségről*, illetve *kitaszítottságról* beszélünk. A főszereplők sikeres vagy sikertelen hazatérése és beilleszkedése kapcsán hasonló értelemben esetenként a családi, társadalmi *befogadást*, illetve *elutasítottságot* is használjuk. Ezeket az értékpólusokat – kurzíválva – gyakran a konkrét történetek elemzésénél is jelöljük, annak érdekében, hogy világossá tegyük az egyes történetrészek kapcsolódását az alapsémához, illetve egyes sémavariánsokhoz.

szerkezeti felépítése is,⁴ amely a hálószoba/konyha, majd ismét a hálószoba/konyha, a séma értelmében a *kitaszítottság* és az *új védettség* értékpólusai között játszódik, s ahol a köztes állapot állomásait a konyhából a hálószobába történő visszatérés egyes fázisai, a férj által elkövetett család leleplezésének közös eltussolását célzó dialógusok egyes fázisai reprezentálják.

A fentiek alapján az alapséma mint a Borchert-történetek globális alapstruktúrája, leegyszerűsítve a következőképpen írható körül:

- (a) A kiindulási állapotban a főszereplő egy harmonikus *védettség* része;
- (b) A védettség állapotából a főszereplő a *kitaszítottság* diszharmonikus átmeneti állapotába kerül;
- (c) A kitaszítottság átmeneti állapotából a főszereplő a hazatérés folyamatában próbál visszakerülni egy *új védettség* harmonikus záró állapotába.

Tény, hogy az alapséma eredeti felépítésének csak kevés Borchert-történet szerkezete felel meg változatlan formában. Ennek egyik alapvető oka az, hogy a kiindulási állapot a legtöbb történetben hiányzik, vagy csak feltételezhető korábbi megéléte. A *Billbrook* című elbeszélés (80–96) ebből a szempontból a kivételek közé tartozik, amint ezt az alábbi rövid cselekményvázlattal próbáljuk érzékeltetni.

Bill Brook, a történet főhőse Hopedale-ből, kanadai szülővárosának *idilli világából* a háború befejezése után Németországba érkezik. Hamburgban, ahol korábban még sohasem járt, megdöbbenve olvassa nevét egy zománc táblán a pályaudvar előcsarnokában: Billbrook. A szállodában később megtudja, hogy nem róla, hanem egy vele azonos nevű városrésztől van szó, s hirtelen kedve támad egy billbrooki látogatáshoz. Másnap útja különös önmegismeréséhez, mintegy másik énjével való találkozáshoz, a vele való ütközéshez vezet: az életteli belvárosból fokozatosan egy halott, bombák által lerombolt régióba jut, ahol Bill Brook, a kanadai repülő őrnagy, az egykori város helyén, földi nézőpontból konfrontálódik hivatásával, közvetve az általa is képviselt légierő támadásainak pusztító következményeivel. Egy vízparton néhány túlélővel, közöttük egy fiatal háborús nyomorékkal találkozik, akiktől megtudja, hogy két éjszaka bombázásainak eredményeként több tízezer halott fekszik körülöttük a romok alatt. Az egyenruha miatti *elutasítottságtól*, a rázúduló gyűlölettel és a tapasztalt szörnyűségektől űzve, a hazatérés köztes állapotában újra meg újra a pusztulás riasztó rémképeibe ütközve, Bill Brook a halál birodalmából és saját lelkiismerete elől visszamenekül az életbe. Előbb csak hamburgi hotelszobájának *biztonságába*, majd onnét képzeletében, az

⁴ A dolgozatban szereplő valamennyi Borchert-történet magyar nyelvű forrása BORCHERT 2020. Az elemzett történetek első előfordulásukkor, valamint az összefüggő, hosszabb idézetek kapcsán megadott oldalszámok minden esetben erre a kiadásra vonatkoznak. Az interpretációk alapját a BORCHERT 1965 és a BORCHERT 1967 német nyelvű kiadások képezték.

otthoniakhoz írott levélen keresztül, Hopedale-be, amely az átélt borzalmak fényében még inkább egy igazi földi paradicsom harmonikus világának *védettségét* testesíti meg számára.

A történetben nem nehéz felismerni az alapséma értékpólusait. Hopedale, azaz a 'remény völgye', ahogyan a hamburgi belváros is a *védettség* kiindulási állapotának jelképe. Vele szemben az elpusztított Billbrook az átmeneti állapotot, a teljes *kitaszítottságot* és *elutasítottságot*, azaz fizikai és lelki értelemben is a 'halál völgyét' reprezentálja. Az oda- és visszaút, az életből a halál közvetlen közelébe, majd a halálból ismét a *védettségbe*, az életbe történő visszatérés folyamata a főszereplőn keresztül a kiindulási, illetve az átmeneti és a végállapotot köti össze egymással, miközben az otthonában természetesnek vélt *védettség* Bill Brook önmegismerése során egy új, kivételes *védettség* és *biztonság* érzésévé értékelődik át.

3. A sémavariánsok parafrázisa

Az egyes sémaállapotok részben a befogadó, az elbeszélő és a szereplők eltérő perspektívái szerint tovább differenciálhatók. Ennek folytán mindenekelőtt modalitásaik és létezési módjaik változhatnak meg. A potenciális változatok elsősorban (a zárójelben megadott) alternatív tulajdonságpárok, folyamatok és állapotok olyan különböző kombinációival jöhetnek létre, mint (valós) és (virtuális), (tényleges) és (feltételezett), (sikeres) és (sikertelen), (*kitaszítottság*) és (*látszatkitaszítottság*), (*védettség*) és (*látszatvédettség*). A főszereplő *kitaszított* helyzetében mentálisan vagy lelkileg nemritkán (meghasonlik) önmagával, az átmeneti állapotból a záró állapotba történő visszatérés folyamata pedig gyakran (késleltetett) lehet. A záró állapot ugyanakkor, döntően az eltérő perspektívák következtében, sokszor (ambig) jelleget mutathat. Mindebből nyilvánvalóan adódik, hogy az alapséma sokféle módon variálható. Ugyanakkor a variánsok az adott történettípus vonatkozásában csak finomításokat és nem alapvető változást jelentenek.

- (a) A kiindulási állapotban a főszereplő egy (tényleges) vagy (feltételezett) harmonikus *védettség* része;
- (b) A kiindulási állapotból a főszereplő a (valós) vagy (virtuális) *kitaszítottság* vagy *látszatkitaszítottság* és/vagy *látszatvédettség* diszharmonikus átmeneti állapotába jut;

- (c) A diszharmonikus átmeneti állapotból a (meghasonlott) főhős egy (késleltetett) hazatérési folyamatban (sikeresen) vagy (sikertelenül) a (valós) vagy (virtuális) *védettség* és/vagy a (valós) vagy (virtuális) *kitaszítottság* (ambig) záró állapotába jut.⁵

A lehetséges nagyszámú kombináció külön struktúrákként is felsorolható, melyeket az egyes történetek vagy történetrészek felépítése utánoz. A lehetőségek felsorolása azonban önmagában ellenőrizhetetlen absztrakciókat eredményez, az egyes struktúrák érvényességéről ugyanis csak a részletes szövegmagyarázatok eredményének ismeretében dönthetünk. Valamennyi alternatíva közös modellben történő bemutatása jelen esetben csupán a sémavariációk alapelvének megvilágítását célozza. Szemléltetésként ennek ellenére az alábbiakban felvázoljuk néhány történet leegyszerűsített felépítését vagy olyan részstruktúráját, amelyek egy-egy sémavariáns megvalósulásának tekinthetők. Nem téveszthetjük ugyanakkor szem elől, hogy a történetek szerkezete általában több sémavariáns kapcsolatára épül, melyek közül ebben az összefüggésben döntően egy dominánsnak tekintett változatot hangsúlyozunk, ami nyilvánvalóan nem pótolja és nem is azonos a kérdéses történet részletes értelmezésével. A példák egy része (3.1.) az állapotok modalitására vonatkozik, másik része viszont (3.2.) az alapséma lineáris szerkezetének átalakítását érinti.

3.1. Az állapotok modalitása – sémavariánsok

- (i) A főszereplő *látszatkitaszítottsága* mint az átmeneti állapot meghatározó tényezője

A *holnapi tűzifá* című rövidtörténetben (317–320) a főhős egy fiatalember, aki nemrég tért haza a háborúból. Az általa átéltekkel otthon – új *védettségében* – a családtagok nem tudnak azonosulni, ezért *kitaszított*nak érzi magát az egykori családi közösségből. Bánatában elhatározza, hogy öngyilkos lesz, és a padláson végez magával. Miközben elindul felfelé a lépcsőn, hogy tervét végrehajtsa, fültanúja lesz anyja és húga beszélgetésének, és rádöbben, hogy korábbi feltevése tévedés volt, s *kitaszítottsága, elutasítottsága* csupán *látszat*. A család iránta megmutatkozó bizalma, amiről csak most szerzett tudomást, ismét értelmessé teszi számára az életet. Megfordul, és egyre gyorsabban siet le a lépcsőn, hogy beváltsa korábbi ígéretét, és elhozza a tűzifát a család számára: „Magunknak. Holnapra. A mi fán-

⁵ Az alapséma és variációs lehetőségeinek első, a jelenlegitől részben eltérő megfogalmazását lásd CSÚRI 1989 és CSÚRI 1991.

kat” (320). Gondolataiban visszatér a családi *közösségbe*, ismét *egynek* érzi magát a többiekkel, akiket mindig is szeretett, és akik előtt örökre homályban marad félreértése és kétségbeesett elhatározása.

(ii) A szereplők kölcsönös *meghasonlottsága* a *kitaszítottság* átmeneti állapotában

A sok-sok hó című történetben (177–179) a géppuskás *kiszolgáltatott* helyzetében, a hó borította orosz erdő fenyegető csendjében, karácsonyi dalokat énekelve próbálja legyőzni halálfélelmét. *Meghasonlott* viselkedése, ami semmilyen módon nem egyeztethető össze őrszolgálati megbízásával, sajátos lelki *védettséget*, *virtuális oltalmat* nyújt számára *kitaszítottságában*, egy pusztító háború közepén. Amikor észreveszi a közeledő őrnagyot, rettegve gondol arra, hogy az őrhelyen tanúsított fegyelmezetlensége miatt agyon fogják lőni. Ennek azonban az ellenkezője történik: az őrnagy maga érzi úgy, hogy *megbolondult*, mert egyszerűen elképzelhetetlen számára, hogy februárban valaki a frontvonalban, ahol az ellenség minden pillanatban támadhat, a szeretetről és a megváltóról karácsonyi dalokat énekel. Amikor meglátja a géppuskást, furcsa módon a dalok „hirtelen elnémultak” (179). *Meghasonlottsága* abból adódik, hogy a *sok, sok hó* nyomasztó csendjében a valóságot hallucinációként érzékeli, a realitást képzeletével cseréli fel. Végül a félelem okozta *meghasonlottság* az egymásba kapaszkodó géppuskás és őrnagy közös ideges *nevetésében* oldódik fel vagy – az olvasó szemszögéből – teljesedik ki a mindent befedő hó ’örjítő’, „örök csend[jében]” (uo.).

(iii) A főszereplő visszatérése az átmeneti állapotból a záró állapotba, a *látszatvédettség*ből a valós *kitaszítottságba* egy *késleltetett* folyamat során

Az alapséma lineáris rendjétől eltérően *A varjak esténként hazarepülnek* című történet (40–44) a *kitaszítottság* átmeneti állapotával indul. A két szereplő közül az idősebb régóta a város szélén él, Timm, a fiatalabb viszont a városban szeretne otthonra találni szerelménél, egy örömlánynál. Egy napon azonban véget ér a kaland, mivel sem fizetni nem tud, és ajándékot sem tud adni a lánynak, *elutasítását* követően így kénytelen visszatérni barátjához a rakpartra, kezdeti *kiszolgáltatott* helyzetébe. A történet cselekménye szegényes, alapvetően a barátok rövid dialógusaira épül. A kibontakozó párbeszéd a séma átmeneti állapotából a végállapotba történő eljutás *késleltetett* folyamatának, közties állapotainak felel meg. A beszélgetésből kitűnik, hogy a város széle és a belváros, azaz a *kiszolgáltatottság* és a *védettség* között áthidalhatatlan a különbség, mivel Timm idealizmusa egy anyagilag orientált világban bukásra van ítélve. Mindezt felerősíti még a varjak és az embe-

rek ironikusan paradox viszonya: míg esténként a varjak is *hazarepülnek*, megvalósítva ezzel a rakparton gubbasztók reménytelen álmait, addig maguk az emberek, akik kilátástalan élete valójában a városon kívül élő varjak helyzetének felel meg, reménytelenül otthontalanok, *kitaszítottak* és *elutasítottak* maradnak.

3.2. A séma lineáris átrendezése – sémavariánsok

A kiindulási, az átmeneti, a köztes és a záró állapot által meghatározott sémastruktúra ideális rendje általában nem esik egybe az egyes történetek tényleges elbeszéléskronológiájának kezdetével, közepével és végével. Mint már utaltunk rá, többnyire hiányzik a *védettség* mint kiindulási állapot, amelyet így csak hallgatólagosan tételezünk, s amely a történet átmeneti, köztes vagy záró állapotának részeként is csak esetlegesen jelenik meg. Leggyakrabban az átmeneti, egy-egy történetben a záró állapotban indul a cselekmény. Ritka kivételt jelent, amikor, a korábbiakkal ellentétben, a kiindulási állapot integrálja a *kitaszítottság* átmeneti állapotát. A séma átalakításának további lehetősége, amikor a teljes történet a *kitaszítottság* átmeneti állapotában játszódik, és így a záróállapot is az átmeneti állapot egyik összetevője lesz. Gyakran előfordul még, hogy a főszereplő hazatérésének folyamata, vagyis a köztes állapot különböző fázisai állnak a történet középpontjában, és ennek megfelelően a kiindulási, az átmeneti, valamint a záró állapot szerepe marginális. Az alábbiakban vázlatosan néhány példán bemutatunk egy-egy struktúravariánst, illetve részstruktúrát, amely az állapotok közötti kapcsolatokat érinti, és értelemszerűen ezekben az esetekben sem a kérdéses történet átfogó értelmezéséről van szó.

(i) A hazatérés *köztes állapota* mint a történet *kezdeté* és *vége*

A *Túlról odaátra* című történet (380–385) kezdetén Erwin Knoke, hétéves fogságából szabadulva, egy pillanatra megáll a fasorban, szemben börtöncellájával, majd elindul haza az egykori családi szeretet és *védettség* világába, feleségéhez és gyermekeihez. A visszatekintés a börtönben töltött évekre és az előre pillantás a hamarosan újra induló családi életre, valamint a konkrét történések, melyek a főszereplőt „túlról” „odaátra”, azaz a fogság provizórikus társadalmi *kitaszítottságából* a halálba, az életből a végső *kitaszítottságba* vezetik, a sémában a köztes állapotnak, vagyis az átmeneti és a záró állapot közötti út egyes szakaszainak felelnek meg. S bár az életből való kiválás tényleges, ugyanakkor látszólagos is, mert a baleset miatt bekövetkező halála Knoke számára egyben visszatérés is a csalódást okozó valóságból, a börtönévek álmainak fasorából, a fogságban szépnek remélt kinti életből gyermekkori álmainak *védett* világába, az „indiánkönyv[ek]” Winnetoujá-

nak mitikus „örök vadászmezői[re]” (385). A történet egyrészt jól példázza, hogy miként egyesíti magában a *hazatérési folyamat* az átmeneti és záró állapotot, másrészt azt is megmutatja, hogy miként jön létre az egyidejű *valós kitaláltság* és a *virtuális védettség*, a történet eltérő perspektíváinak *ambig* záró állapota.

A *Maradj még, zsiráf* (67–69) cselekményének kezdetét és végét ugyancsak a főszereplő köztes állapota képezi a háború mint átmeneti állapot és a remélt hazatérés mint záró állapot között. Ennek első fázisa a pályaudvar, ahol a fiatalember megszakítja utazását, és ahonnét másnap reggel újra tovább indul. A második fázisban megszólítja egy örömlány, akit hazakísér, majd együtt tölti vele az éjszakát. Ebben a szakaszban az események – hasonlóan *A kenyér* vagy *A konyhai óra* történetekhez – retardált módon játszódnak le. Elválásuk oka a két szereplő világának összeegyeztethetetlen volta: a fiatalember számára a remélt szerelem és *védettség* a lánynál a kísértő emlékek, a háborús múlt virtuális jelenléte, vagyis a kitaláltság állapotának leküzdhetetlen érzése miatt szükségképpen meghíúsul. A lány ugyanakkor egyedül a jelen világához kötődik, amely meghatározza egész lényét, s melyben a háborús múltnak egyáltalán nincs helye. Így akaratlanul, de szükségképpen kizárja magát a fiatalember világából.

(ii) A séma *záró állapota* mint a történet *kezdeté*

A konyhai óra című elbeszélés (211–213) kezdetén konyhai faliórával a kezében egy fiatalember közeledik az emberek egy kisebb csoportja felé, akik egy padon ülnek a lebombázott város romjai között. Melléjük ül, és hosszasan próbálja megértetni velük, hogy a tönkrement órának miért van különleges értéke a számára. A lassan meginduló beszélgetés azonban nem vezet tényleges eredményre. S bár a padon ülők kimondatlanul együtt éreznek vele, úgy látják, hogy teljesen megzavarodott, hisz képtelen családja halálát és otthona pusztulását elfogadni. Értetlenségük miatt a fiatalember mindinkább az órához fordul, melynek számlapja arccá változik szemében, s akihez úgy beszél, mintha ember volna: „Most, most már tudom, hogy az volt az édenkert. Az igazi édenkert” (212). A háborút megelőzően ugyanis éjszakánként „fél háromkor” (uo.) az óra volt a szemtanúja az anya és a fiú találkozásának a konyhában. Ez az oka annak, hogy „fehéreskék, kerek arcá[val]” (uo.) az óra nem hétköznapi tárgy, hanem lelkileg legközelebb álló, csaknem emberi lény a fiatalember számára, akivel a jelenben egyedül képes kommunikálni. Az anya valaha mindig meleg vacsorával, „mezítláb” várta a hideg, csempézett padlójú konyhában. A fiatalember azonban csak utólag, a háború poklából hazatérve, az anya halálát követően ismeri fel az egykor történtek, az anyai *gondoskodás* és *oltalmazó* szeretet igazi értékét, amit annak idején annyira „magától értetődőnek” tartott. A „fél hármas” időpont, amit az elromlott, de külsőleg épen maradt óra örökre megőrzött számára, most életének legboldogabb időszakává, „igazi

édenkertté”, földi paradicsommá értékelődik fel. A séma fogalmiságával kifejezve: a főszereplő a történet kezdetén a háborúból, a *kitaszítottságból* tér haza a remélt egykori *védeltségbe* és *biztonságba*, ami időközben, a bombázások során maga is a *kitaszítottság* állapotává változott. Ebben a helyzetben a csodával határos módon megmaradt konyhai órában találja meg ismét az otthon valamikori *biztonságát* és *védeltségét*, mint *meghasonlott* énjének *új virtuális védeltségét* és *oltalmát*. A történet, lineáris rendjét tekintve, a séma záró állapotában, a fiatalember hazatéréssel indul, ebben a helyzetben játszódik és fejeződik is be, egyben bevetítve az anya és fiú találkozásainak emlékét, mint a múlt hétköznapijainak örök értékét. A befejezés ennek ellenére *ambig*: a padon ülők többségének perspektívájából az óra története valójában mit sem változtat a fiatalember *kiszolgáltatott* sorsán és *meghasonlott* állapotán, mégis egyiküket, bár a többiek felé nem mutatja, mélyen megérintik a hallottak, és maga is lelki vigaszt talál a fiatalember szavaiban: „És a férfi, aki mellette ült, a cipőjét nézte. De nem látta a cipőjét. Egyfolytában arra a szóra gondolt, hogy édenkert” (213).

(iii) Az alapséma *átmeneti* és *záró* állapota *ismétlődő kombinációinak* megjelenése a történet eseményeiben

A macska megfagyott a hóban történet (186–187) szerkezete a *védeltség* és *kiszolgáltatottság* értékpólusainak visszatérő kombinációira épül. A történet két ellentétes részre tagolódik, melyek önmagukban is további két fázisra bomlanak. A részeket a szereplők ellentétes csoportjai határozzák meg. Az első rész első fázisában az úton dúdolva vonuló német katonák felgyűjtanak egy orosz falut, amely a távolból „[r]onda, vörös folt[nak]” (186) tűnik. Az akció a falusiakat családjukkal *biztonságot* jelentő otthonaikból a nyomorba és *számkivetettségbe* taszítja. A szomszédos faluban, az első rész második fázisában, a lakók a pusztítást csak közvetve, az állatok nyugtalanságán, a tűz rózsaszínű visszfényén és saját bizonytalanságukon keresztül, mint *védeltségük* esetlegességét érzékelik. A második rész első fázisában a felgyűjtott falu lakóinak emléke közvetve lehetetlenné teszi, hogy a háborúból hazatért katonák valaha is visszanyerjék saját egykori békéjüket az otthon *biztonságában*. Itt is úgy vonulnak és dúdolnak az úton, mint egykor Oroszországban, de most a nap helyén csak egy izzó „vérvörös folt[ot]” látnak, s a „virágzó körtefák alatt” szüntelenül a „rózsaszínű hó” (186–187) jajgatását hallják, ami újra meg újra a múlt bűneire emlékezteti őket. Míg az egyoldalú, lélektelen pusztítás az orosz faluban, távol hazájuktól, számukra sokkal inkább fizikai *biztonság*, mint *kiszolgáltatottság* volt, addig lelkiismeretük éppen hazatérve nem talál nyugalmat. Az egykori falulakók sorsa kitörölhetetlenül része lett életüknek, s így a háború vége számukra szükségképpen csak *látszatvédeltséget*, de még inkább a *lelki kiszolgáltatottság* diszharmonikus állapotát jelenti az otthon *biztonságában*. Ugyanakkor a

második rész második fázisában, a védettség és kiszolgáltatottság kevésbé hangsúlyozott kombinációjában, a „fél faluban” gyerekek, egy új nemzedék tagjai játszanak „egy fehér fadarab[bal]”, valójában egy megfagyott „macska csontj[al]” (187). Az istálló falán dobolnak vele: „Bamm, szólt a csont, bamm és bamm és bamm” (uo.). A katonákkal ellentétben, akik emlékeiktől már sohasem szabadulhatnak, a gyerekek az egykori pusztítást, a nyomokban még nagyon is jelen lévő, de számukra a háború, a *kitaszítottság* mégiscsak ismeretlen múltját a jelen vidám játék-világává, s ezzel a visszanyert *új biztonság* állapotává változtatják. Az olvasó ugyanakkor, akit a doboló hang, a csont monoton zenéje a múltra, a háború borzalmára emlékeztet, nem tudja nem látni és hallani – a történet finomstrukturális hang- és színvilágán keresztül – a *kitaszítottság* disszonanciájának latens jelenlétét a gyermeki világban helyreállt *védettség* és *biztonság* látszólag harmonikus, valójában *ambig* záró állapotában.

4. Finomstrukturák

Míg az alapséma és variánsai az állapotok és a szereplők közötti globális strukturális kapcsolatokat határozzák meg, a finomstrukturák, melyek részben magukban foglalják a motivikus és intertextuális ismétléseket is, közvetve járulnak hozzá ezeknek az összefüggéseknek az alakításához. A mindenkori szövegfelszín más elemeivel együtt fontos szerepük van a történetek – jelen keretben – hangsúlyozott sémajellegének feloldásában. Emellett, függetlenül attól, hogy monológok, dialógusok vagy éppen narratív-lírai szövegrészek hozzák-e létre, alig észrevehetően a főszereplő hazatérésének folyamatát késleltetik az átmeneti és a záró állapot között. Az alábbiakban két történet egy-egy motívuma példáján próbáljuk érzékeltetni a kérdéses struktúraszint formáját és funkcióját.

(i) Vertikális finomstruktúra – a *fent* és *lent* jelképes kapcsolata és szerepe

A sémavariánsok kapcsán már tárgyalt rövidtörténet, *A holnapi tűzifa*, finomstrukturális szempontból is figyelemre méltó. A *lépcsőkorlát*, mint a *fent* és *lent*, a felfelé és lefelé haladás összekötő eleme, a főszereplőt előbb mintegy kivezeti a családból és az életből a tervezett öngyilkosság, a halál felé, majd az utolsó pillanatban ismét visszafordítja, visszaviszi az életbe és a családi közösségbe. Amikor a fiatalember kilép a lakásból, és szorosan a korlátba kapaszkodva, felfelé indul, felfedez rajta egy „széles fehér csíkot”, melyet, kicsit kihajolva, szemével egészen az „alsó, sötétebb emeletig” (318) követ. Eszébe jut, hogy még kisgyerekként egyszer „teljes sebességgel” lerothant a lépcsőn, és közben a kezében lévő „reszelőt mélyen

belenyom[t]a a puha korlátba” (318). Hirtelen arra gondol, hogy jóváteszi a korábbi gyerekcsíny, és megtakarított pénzét egy cédulával a mellzsebében hagyja. Az öngyilkosság szándéka azonban gyorsan megváltozik, amikor röviddel ezután tanúja lesz egy párbeszédnek anyja és húga között. A beszélgetésből világos lesz számára, hogy a család viselkedését mindeddig félreértette, s valójában nincs oka a menekülésre és az öngyilkosságra. Úgy érzi, hogy teljesítenie kell korábbi ígértét, és el kell hoznia a tűzifát a másnapi mosáshoz. Közben húga már lefelé fut a lépcsőn, hamarosan eltűnik szeme elől, és a lépcsőházban csend lesz. Ő is elindul lefelé, egyre gyorsabban megy, s az utolsó fokokon „kezelével többször egymás után a lépcsőkorlátra csap[ott]” (320). Részint hűgát utánozza, akinek „kis keze végigcsúszott a lépcsőkorláton egészen az aljáig” (320), részint megismétli formálisan gyermekkori tettét is, amikor, a reszelőt mélyen a fába nyomva, ugyancsak a lépcsőkorlátba kapaszkodva rohant lefelé. Ez alkalommal azonban minden másként és más szándékkal történik: bár mind a kétszer lefelé rohan, egykor reszelővel a kezében, a gyermeki csíny, a rombolás szándékával kapaszkodott a korlátba, most csak néhányszor csap a korlátra, s közben azt hajtogatja: „A tűzifa [...], el kell hoznom a fát. Magunknak. Holnapra. A mi fánkat” (320). Az öngyilkosság tervéről immár teljesen megfeledkezve „az utolsó fokokon már nagyokat ugrált lefelé” (320). A károkozás helyébe a segíteni akarás lép, a meggondolatlan gyermekes csínytevést a családi közösség érzése váltja fel. A fiatalember keze, amely „többször egymás után a lépcsőkorlátra” csap, metaforikus ellenpontja a „reszelőt mélyen a fába nyomó” egykori gyermeki kéznek, jelképesen mintegy jóvá téve az egykor okozott kárt, melyet nem pénzzel, hanem sokkal inkább jó szándékkal tud megváltani. Így oldódik fel és olvad össze egymással finomstrukturálisan a „lépcsőkorlát” motívumában a lánytestvér korláton végigcsúsztatott „kis keze”, az idősebb testvér egykor bajt okozó gyermeki „keze” és a háborúból hazatérő fiatalember „lépcsőkorlátra” csapó „keze” egy jelképes, új családi közösségben. S így tér vissza a fiatalember, akinek életét közvetve az anya és húga menti meg, azzal az elhatározással, hogy a családjáért mint egészért tegyen, a vélt *kitaszítottságából* az életbe és a család *oltalmába*.

(ii) A *zaj és álom* finomstrukturális harmóniája

A *professzorok sem tudnak semmit* történetben (364–368) fontos a finomstrukturák szerepe az akusztika átformálásában, a harmónia és diszharmónia sajátos összehangolásában. Kezdetben a súlyosan beteg énnak el kell viselnie, hogy apja „órák óta őrült ritmusban aprítja a gépet, és minden ütéssel megüt egy pokoli gépezetet” (364), a fejét. A történet végén viszont, a szeretett „sötét lánnyal” való találkozás után, az apa „az írógép recsegő ritmusával egy paradicsomi álomba kalapálja” (368) az ént, melyben pálmák, kókuszdiók, majmocskák és sötét, sötét szemek veszik

körül. A beteg hangulata, hasonlóan *A pitypang* elbeszélés foglyának eufóriájához szerelme, a kis virág kapcsán, a kezdethez viszonyítva alapvetően megváltozik: a korábbi „pokoli gépezet”, amely ismét működésbe lép, most a *védettség* és *biztonság* archaikus-paradicsomi világát varázsolja elő a főszereplő számára. És mégis, hasonlóan *A macska megfagyott a hóban* zárójelenetéhez, az olvasó óhatatlanul átéli a paradicsomi álmot, az én és az élet ősi, civilizáció előtti harmóniáját kísérő és ellenpontoszó modernitás, az írógép visszatérő pokoli kopácsolásának, valamint „recsegő” és örült ritmusának ambig-disszonáns hangzását.

5. *A pitypang* – sémavariánsok komplex struktúrája

A történet (27–39) részletesebb elemzésével végül azt mutatjuk meg, hogy milyen módon valósul meg és egyben hogyan differenciálódik az alapséma a különböző sémavariánsok komplex kapcsolatában.

Borchert első elbeszélésének szövege formálisan három részre tagolható. Az egyes részek azokat a változásokat képezik le, amelyek a főszereplő ’én’ állapotában bekövetkeznek. A kezdet, ami az alapsémában az átmeneti állapot *kitaszítottságának* felel meg, az én magára maradását, félelmeit, gyötrődő elbizonytalanodását és kétségbeesését írja le a börtöncella magányában. Az események a cellaajtó bezárulásával kezdődnek, és az ajtó kinyitásáig, a börtön udvarán tett első sétáig tartanak. A hosszabb középső rész, amely a séma köztes állapotát, más megfogalmazásban az átmeneti és záró állapot közötti folyamatot modellálja, fokozatosan és *késleltetve* több egymásba ágyazott résztörténetből épül fel, melyek középpontjában a börtönudvar eseményeinek parodisztikus ábrázolása áll. Így a naponta ismétlődő egyhangú körséták, valamint a foglyok „gyalogló hulláinak” és „végtelen léckerítés[ének]” (29) bemutatása, a sétákon az én előtt haladó, egyre jobban meggyűlölt „paróka” (30), majd az őt váltó, „egyenesen a pokolból” érkező „teológus” (35) története. Végül pedig az örök „egyenruhás, revolverviselő falká[jának]” (36) csaholása, s közben a „pitypang”, az élet felfedezése és kalandos megszerzése az élettelen és kitaszítottság világában. A köztes állapot történéseit formálisan az először kinyíló és utoljára bezáruló cellaajtó fogja közre. A végső események, az alapséma záró állapota, az én kezdeti börtönéletének radikális átalakulását mutatják. A pitypang jelenléte a cellában az ént megszabadítja kínzó magányától, kiszolgáltatottságától, és egyre nagyobb örömmel tölti el. Képzeteiben „barna balinéz” lesz, egy „vad” nép fia, álmában pedig, amikor „földet szórnak rá”, úgy érzi, hogy eggyé válik a földdel, és testéből virágok sarjadnak, „parányi, észrevehetetlen napok” (39). Bár a cellaajtó zárva marad, az én mámoros boldogságában felül-emelkedik a börtön világán, szabadságát, képzelete szárnyalását, többé már nem korlátozza tér és idő.

A vázolt kép csak nagy vonásokban képes érzékeltetni a történesek menetét, ahhoz azonban elegendő, hogy a hozzájuk tartozó értékváltozásokat bemutassuk. A történet elvont szintjén az értékrendet az *én* és az *élet* – a sémában a *kitaszított-ság* és a *védettség* – viszonyának alakulása határozza meg. A kiindulási állapot azt a pillanatot rögzíti, melyben az *én* és az *élet* (feltételezett) korábbi egysége megbomlik, az *én* fokozatosan elveszíti kapcsolatát a (társadalmi) élethez. A történet vége ugyan a felszínen nem változtatja meg alapvetően a kezdetet, hisz mindkettő színhelye a börtöncella, a záró állapot az *én* képzeletében mitikus-természeti szinten helyreállítja az *én* és az *élet* megbomlott egységét. Sőt, a kis virág iránti szeretete olyan új harmóniát teremt, melyben az *én* feloldódik, és azonosul az élettel: miközben magába fogadja az életet, maga is életté, életadó erővé válik.

Az átmeneti és a köztes állapot, formálisan a történet kezdete és a befejezés megelőző rész, jórészt az *én* és az *élet* egységének felbomlását, az életteleniség szférájába került *én* további sorsát taglalja. Ugyanakkor az élettelen közege újra meg újra felvillantja az élet visszaszerzésének, az *én* és az *élet* közötti egység új-rateremtésének lehetőségét. Ennek feltétele a „tett”, az *én* vitális cselekvése: a pitypang, az élet, a *védettség* és önbizalom jelképes megszerzése és megtartása az élettelen, a *kitaszított-ság* világában egyszerre jelent kitörést a naponta ismétlődő monoton körséták fokozatosan a halálba vezető körforgásából és integrálódást az élet örök, az énből újra sarjadó virágok halált is meghaladó mitikus körforgásába.

A befogadó számára az *én* álomképe, mint számos Borchert-történet befejezése, azaz a séma záró állapota először itt is *ambig* marad, amennyiben a képzelet és valóság egyidejű harmóniája és diszharmóniája érvényesül benne. Az örök élet körforgásában történő álomszerű feloldódás ugyanis egy sajátos temetési jelenet keretében valósul meg: „[...] álmában érezte, ahogy földet szórnak rá, sötét, jó földet, és ahogy hozzászokott a földhöz, és olyan lett, mint az; és ahogy virágok sarjadnak belőle: anemónák, haranglábak és oroszlánfogak – parányi, észrevehetetlen napok” (39). Ebben a regresszív, az élettel azonosuló, részben expresszionista, részben buddhista színezetű egzisztenciális körforgásban – elég az *én* „barna balinéz” férjévé, egy „vad” nép fiává történő átváltozására, a precivilizációs korbba való visszavágyódására gondolnunk – az *én* képzelt halála után a sárga pitypangot, az életet mintegy megsokszorozva, „anemónák, haranglábak és oroszlánfogak” formájában születik újra. A jelenet többértelműsége ellenére a halál és az élet a kép által közvetve megidézett tellurikus mítoszban sem áll egymást kizáró ellentétben. Míg az *én* és a föld összeolvadása realiztikusan a halállal való egyesülésre utal, ugyanez a folyamat a romantikusan értelmezett mítoszban a hazatérést jelentő az eredet és védettség „anyai” világába, a földanyához, aki az életet szüli, majd ismét magához veszi.⁶ Nem nehéz felismerni, hogy a természet, a föld, a „női”

⁶ Lásd pl. HÜBNER 1985, 74 és 224, valamint LASSACHER 1987, 1.

princípium és az érzelem, melyet jelképesen a pitypang mint „szerető” testesít meg, közvetve az élet prehisztorikus és precivilizációs egységét mutatja, mellyel a „lópor”, az erőszak, a modern civilizáció „férfi” elvű világa, a fogolytársak és a „kék egyenruhás” (29) örök által képviselt ’börtön-állam’ életellenessége áll szemben. Ez ad magyarázatot arra, hogy az én miért utasítja el a kereszténységet, a jelent és a jövőt, a fogságot, az egyedüllet és a „gramofonlemezek és az úrkutatás” (38) korszakát, s ez indokolja képzelt azonosságát is egy „vad” nép fiával, „aki félelmet és rajongást érzett a tenger, a villám és a fák iránt. Tisztelte, csodálta és felfalta a kókuszdíót, a tőkehalat és a kolibrit, de nem értette őket” (39).

A történet finomszerkezetét a főszereplőt különböző szinteken körbefogó térkonstrukciók és körmozgások jellemzik. Az ént körbezáró börtöncella élettelen, hideg falától a rabok „végtelen léckerítés[ének]” (29) naponta ismétlődő körsétáján, a sétát körülálló „szobrokon” (36), a „kék egyenruhák” (35) ugatásán, a börtönudvar porondján keresztül az udvart körbefogó szürke börtönfalig és azon túl is, a Bismarck-örökön (37) át a börtönt körülvevő birodalom idő- és térbeli határáig bővülnek a tényleges és jelképes bezártság körei, melyeket egyedül a címadó sárga kis pitypang ellenpontosz a történetben. Az élettelenység és kitaszítottság körforgásával ugyanakkor nem pusztán a köznapi értelemben vett élet áll szemben, hanem az élet mint olyan mitikus körforgás, amely képes a valóság meghaladására, s ezzel a börtönvilág sokszorosán zárt köreinek feltörésére. A főszereplő egyéni konfliktusában általános szinten egy börtön-állam kiszolgáltatottjainak sorsa, valamint szabadságigénye fogalmazódik meg. Az elbeszélés finomstrukturális felépítése egyben azt is demonstrálja, hogy miként lehet az élettelen körforgásból egy élő körforgásba, a zárt valóságból a mítoszba átlépni, anélkül hogy a főszereplő az adott élettelen körforgást ténylegesen is elhagyná vagy tudná, hogy a megszerzett kis virág már egy mitikus életkörforgás kezdetét reprezentálja.

Bibliográfia

- BERNÁTH, Árpád (1980a), Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen. Eine Untersuchung der Werke „Der Zug war pünktlich” und „Wo warst du, Adam?” Teil 1, in Károly Csúri (ed.), *Literary Semantics and Possible Worlds/Literatursemantik und mögliche Welten* (= Studia poetica 2), Szeged, 63–124.
- BERNÁTH, Árpád (1980b), Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen. Eine Untersuchung der Werke „Der Zug war pünktlich” und „Wo warst du, Adam?” Teil 2, in Zoltán Kanyó (ed.), *Studies in the Semantics of Narrative/Beiträge zur Semantik der Erzählung* (= Studia poetica 3), Szeged, 307–370.
- BERNÁTH, Árpád (2002), *Eine Grammatik für die Strukturbeschreibung der „Böll-Romane”. Einführung zur Erklärung des Aufbaus von „Und sagte kein einziges Wort”*, in Maria Erb – Elisabeth Knipf – Magdolna Orosz – László Tarnói (Hg.), *und Thut ein Gnügen*

- Seinem Ambt. Festschrift für Karl Manherz zum 60. Geburtstag* (= Budapester Beiträge zur Germanistik 39), Budapest, ELTE Germanistisches Institut, 245–262.
- BERNÁTH, Árpád (2008), Fortschreibung und Kommentierungsbedarf. Über die „Kölner Ausgabe“ der Werke Heinrich Bölls, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*. Nr. 27, 51–70.
- BORCHERT, Wolfgang (1965), *Das Gesamtwerk*. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard MEYER-MARWITZ, Berlin–Darmstadt–Wien, Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- BORCHERT, Wolfgang (1967), *Die traurigen Geranien und andere Geschichten aus dem Nachlaß*. Herausgegeben mit einem Nachwort von Peter RÜHMKORF, Hamburg, Rowohlt.
- BORCHERT, Wolfgang összegyűjtött művei (2020), ford. BORDÁS Máté, SZOLCSÁNYI Ferenc és VINCZE Ferenc, Budapest, Napkút Kiadó.
- CSÚRI, Károly (1989), *Wolfgang Borchert. Zur Struktur des Gesamtwerks*, in Hans-Joachim ALTHOF – Árpád BERNÁTH – Károly CSÚRI (Hg.), *J. W. Goethe – Th. Mann – Gruppe 47 – Textlinguistik und Stilistik – Kontrastive Untersuchungen – Sprachnorm – Deutsch als Fremdsprache: Methodik für Fortgeschrittene – Fachsprachen – Landeskunde. Beiträge der Fachtagung von Germanisten aus Ungarn und der Bundesrepublik Deutschland in Budapest vom 16–19. November 1988*, Szeged–Bonn, DAAD–JATE (= Dokumentationen & Materialien 13), 211–222.
- CSÚRI, Károly (1991), Zur systematischen Erklärungsmöglichkeit von Borcherts Kurzgeschichten, in *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 68, 33–49.
- DODERER, Klaus (1953), *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*, Wiesbaden, Metopen-Verlag.
- DURZAK, Manfred (2002), *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*, 3., erweiterte Auflage. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- HÜBNER, Kurt (1985), *Die Wahrheit des Mythos*, München, C. H. Beck.
- LASSACHER, Martina (1987), *Auf der Suche nach der Großen Mutter. Zu einem Grundmuster der Weltliteratur*, Frankfurt am Main – Bern – New York, Peter Lang.
- MARX, Leonie (2005), *Die deutsche Kurzgeschichte*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Weimar, Metzler.
- MEYER, Anne-Rose (2014), *Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

SZENDI ZOLTÁN

Sorsminiatűrök gesztusmozzanatai Peter Bichsel rövidtörténeteiben

A beszűkült lét fogságában

Aligha van Bichsel prózájának olyan mozzanata, amely ne hozhatná nehéz helyzetbe a műelemzőt. Mivel az egyes alkotások minden eleme – a műfajtól kezdve a strukturális sajátosságokon át, egészen a szövegek stiláris jellemzőiig – az összetettség ellentmondásából építkező egységét mutatja. A szövegek többrétegűségében talán az a legkülönösebb, hogy a banalitások mélyrétegeit vagy szinte elrejt, vagy pedig – épp ellenkezőleg – a hétköznapi esemény- és beszédmozzanatokat groteszk, illetve abszurd helyzetekké torzítva teszi láthatóvá.⁷ Az itt tárgyalt *Enyhe szellő a tenger felől*, eredeti címén *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964) kötet darabjaiban elsősorban ez utóbbira látunk példákat. Ezek közül többen is a feltételeesség kap hangsúlyos szerepet, amely a nyelvtani szerkezetekben is megnyilvánul. Így például az *Emeletek* kötetnyitó rövidtörténetének első két bekezdésében háromféle formában is ismétlődik:

Képzeljünk el egy házat, háromemeleteset, lépcsővel [...]

A földszinten nem lakna senki. [...]

A földszinten talán nem lakik senki (5).⁸

A bizonytalanság nyelvi módozatai mindegyik esetben egyrészt szövegszerűen is hangsúlyozzák a fikcionalitást, ugyanakkor magának a sajátos, elidegenült létformának folytonos jelzései is. Mert itt nem csupán az emeletek izoláltak, hanem az emberek is, akik névtelenek és ismeretlenek: „Kéthetente valaki felsöpri a padlást” (6). E teljesen jelentéktelen leírás-epizódok a mű utolsó mondataival mélyülnek el. Itt a házalókról van szó, akik fentről haladnak lefelé, mert „A remény megkönnyíti a lépcsómászást, és csalódottan csak lefelé lehet menni” (6). Ezt az

⁷ Szöveg és valóság művészi kapcsolatát az alábbi megjegyzés is érzékelteti: „Én nem tudom a valóságot papírra vetni, csak azt, ami mondani tud valamit a valóságról” (HOVEN 1991, 19, ford. tölem, Sz. Z.).

⁸ Peter Bichsel: *Enyhe szellő a tenger felől*. Fordította: Sziij Ferenc. Miercuera Ciuc/Csíkszereda, Bookart Kiadó, 2003. Az idézetek helyét a továbbiakban csak a kötet oldalszámával jelölöm.

általánosabb érvényű mondatot azonban rögtön követi az elsekélyesítő tautológia: „A házalóknak házakkal van dolguk”, majd ennek mintegy variánsa: „az erdészeknek az erdővel” és utána közvetlenül: „A nőknek a várakozással van dolguk” (6). Erről az ismétlődő szerkezetről, amely jelentésében immár aligha értelmezhető az idem per idem logikájával, bizonyára hosszabban lehetne értekezni. Hiszen a látszólagos konzervatív nő-behatárolás nyilván ironikus, miként az egész szöveg az. Ezt bizonyítja a feltételes mondat szerkezetek átfordítása kijelentő mondatokká. A retorikai struktúra pedig mindezt még tovább erősíti azzal, hogy az utolsó mondatokat végül egy tőmondatra redukálja: „A házak: házak” (6). Kifejezve ezzel az egész „történet nélküli történet” rideg valóságát.⁹ Azt, hogy a házakban ugyan laknak, de a lakóknak nincs közük egymáshoz, jelenlétükről legfeljebb az ajtókon kiszivárgó fokhagyma- vagy pelenkaszag árulkodik.

Ugyanezt az alapstruktúrát és -jelentést látjuk *A férfiak* című rövidtörténetben is. Mert itt is meghatározó a feltételes mód és a kapcsolat nélküliég. Az előbbire a többször is visszatérő nyelvtani forma utal: „Ha megkérdezték volna tőle [...]”, „Szép nőknek nem kellene várniuk [...]”, „Megkérdezhették volna” (8–9). Az alaphelyzetet itt pedig egy várakozó nő magánya határozza meg. Azáltal viszont, hogy a folytonosságot jelző visszatéréseknek ezúttal állandó szereplője a kávérendelő lány, az egyedüllét immár konkrétá válik. Ami virtuóz ebben a műben, az a nézőpont sajátossága, a férfitekintet és -gondolat dominanciája. A legtöbb, amit megtudunk ugyanis a lányról, az szinte mind a kíváncsi vagy inkább mohón vizsgálódó férfiszem felületesnek sem nevezhető ’megismerése’. „Szép nőknek nem kellene várniuk, gondolták. Ő még fiatal, ezt is gondolták. Kicsit lehetne romlott, ezt kívánták” (8). Gátlátalanul figyelik mozdulatait és külsejét. Így megtudjuk, hogy „nagy szája van”, „szép haja”, „kicsi és karcsú” (8) és lágy a hangja. Erre a nézőpontra épül rá a külső, elbeszélői nézőpont, amely nemcsak a férfi-gesztusokat láttatja és részben értékeli – „A pincér bizalmasan mosolygott” (8) –, hanem a szituációt is röviden jelzi: „Itt várt, hol egy barátnőre, egy kolléganőre, a vonatra, hol az estére. A zárómondatok itt is redukált kijelentések: „Egy kislány. Ha megkérdezik, akkor már nő” (9). E különös összekapcsolása a műben végig ketős alakban feltüntetett kislány és nő szerepének többféleképpen is értelmezhető. Amennyiben a címmel is kiemelt férfi-nézőpontot vesszük figyelembe, akkor a vágyakozó gondolatok ellentmondásosságát hangsúlyozzuk. Hiszen a férfiak bizonytalanságát csupán a lány kora okozhatja. Ha megszólítják, akkor már felnőtt nőknek tekintik. Ugyanez viszont a lány helyzetére is vonatkoztatható, hiszen ő

⁹ Egyetérthetünk Breier Zsuzsa megállapításával: „Két pólus között feszülnek Bichsel történetei. Az egyik oldalon a kétség, hogy történetek-e még ezek az eseménytelen életek, hogy érdemes-e elbeszélni őket. A másik oldalon a kétség (beesés), hogy ezek az eseménytelen életek csupán örömtelen túlélések” (BREIER 1994, 492).

meg mindig vár kávéja mellett, nemcsak a vonatra, hanem az estére is. A kapcsolat azonban még a gesztusok szintjén sem létezik.

A *Virágok* is a férfi és nő kapcsolatának a hiányát mutatja be. Ezúttal azonban a férfi félszegségének ironikus középpontba helyezésével. A korábban már többször említett feltételes mód ebben a műben lélektanilag pontosan megragadható, mivel rögtön a felütés a férfi ábrándozását írja le: „Aztán a férfi elképzelte őt egy virág-boltban, zöld kötenyben és szegfűmosollyal. Belépne, és megkérdezné [...]” (11). A kezdőszó, az 'aztán' előzményeket sejtet, ugyanakkor azt sem tudhatjuk, hogy a nő egyáltalán létezik-e, vagy csupán a képzeletben jelenik meg. Az elbeszélő ellentmondásos megszólalása mindkét lehetőséget fenntartja, hiszen a feltételes módot kijelentő mondatok is követik, mint ez az alábbi párbeszéd részletből is látható:

– Igen, látom – mondaná a férfi. Aztán azt kérdezné:

– Van illatuk?

A nő nem válaszol. Kézbe vesz egy sárga virágot a legközelebbi vázából, és forgatja a hüvelyk- és mutatóujja között (11).

A szövegvilágban e kettősségnek retorikai funkciója is van, amennyiben a férfi által elképzelt találkozást vágyott valósággá stilizálja. Az elbeszélői közlés szűkszavú tárgyilagossága ellenére sem közömbös.¹⁰ Amikor például a virágárusnő lehetséges gondolatait tolmácsolja, nemcsak lélektani precizitással teszi, hanem rejtett megértéssel is: „Gondolatban próbálja odasúgni a férfinak, mit kellene mondania [...]” (11).

A párbeszédsor nagyobb részében azonban mégis az abszurditásig fokozódó groteszk mozzanatok a jellemzőek, amelyek még a nő – a férfi szerencsétlen sutaságát oldani kívánó – gesztusaiban is jelen vannak. E sajátos, groteszk szituációt pontosan érzékeltetik a dialógusok, amelyek egy férfi és nő ismerkedésének ügyefogyottságát jelzik. S ami e rövidtörténetet leginkább komikussá teszi, maga az indítás, mivel ez az egész találkozást mintegy keretbe foglalja és végképp karikirozza, hiszen a férfi még gondolatban sem képes leküzdeni félszegségét. Ismerve e furcsa kis történet tágabb, a kötet további műveit is magában foglaló szöveggörnyezetét, tudhatjuk, hogy itt aligha csupán egy komikus, ám lélektanilag magyarázható helyzetképről van szó, hanem a kommunikáció általánosabb hiányáról/fogyatékoságáról.

Mélyebb emberi kapcsolatok hiánya miatt a felszíni érintkezés is fontossá válik, miként ezt a *November* miniatűr prózája is bizonyítja. „Félt, és ha valakinek azt mondta: »Hidegebb lett«, vigasztalást várt. – Igen, november van – mondta a

¹⁰ Az elbeszélői kommentárok részletes vizsgálatát lásd Orosz 2003, 73–92.

másik férfi” (15). A félelem főként télen tör rá, mert akkor „minden szörnyűség megtörténhet”. És a kivilágított kirakatok is „csak melegséget színlelnek” (15). Látszólag összefüggéstelenül sorjáznak a belső nézőpontból megfogalmazott gondolatok csapongásai és az elbeszélő megjegyzései: „Mielőtt elmegy otthonról, megszámlolja a pénzét. Hó nem lesz, nincs már hó. A fázó nők szépek, a nők szépek” (16). A szövegszerkesztés logikátlanak tűnő kuszasága és az elhallgatás azonban pontosan érzékelteti a magányos férfi teljes elbizonytalanodását.¹¹

A nagynéni nőalakja ezzel szemben „Nem volt magányos, szorgalommal, folyóiratokkal és fecsegéssel, pontossággal és szeretettel töltötte ki az életét [...]” (53). Mégis, már ebből a rövid jellemzésből is kitűnik a disszonancia, amely a teljes szöveggörnyezetben egyértelművé válik. Az, hogy e „kitöltött életben” mennyi az önbecsapás, az ön- és valóságismeret hiánya, ami az asszony elégedettségének az igazi forrása. A következő mondatok groteszk összekapcsolása, az elbeszélői kommentár nélküli egyszerű közlések ironikusan jelzik a nagynéni valóságos helyzetét: „És a dolgokat aranyosnak, bűbajosnak és elragadónak találta. És a fivére soha nem látogatta meg. És az unokaöccsei kényszeredett leveleket írtak neki” (53). Mert a szeretet, melyet ad, és melyet kap, vagy kapni szeretne – mind legfeljebb a társadalmi konvencióknak felel meg.¹² Ennek az eleven élményeket aligha megélt tapasztaló örömmel a szánandó voltát mutatják az utolsó mondatok is: „És soha nem hallották őt énekelni. És ha az anyja zongoráján leütött egy hangot, akkor az véletlenül történt [...]” (55).

Bichsel művészetének prózaminiatűrjei az öröm nélküli életek hétköznapi sorzerűségét ugyan különböző szegmenseiben és többféle perspektívából ábrázolják, de a legtöbb darabban groteszk iróniával leleplezi e kiüresedett léthelyzetek közös háttérét is: az egyéni és társadalmilag is egymásra ható beszűkült tudat determinisztikus világát. Néhány műben azonban szinte teljesen hiányzik ez az elemeire bontott karikírozás. Helyette mintha az elbeszélő visszatérne a rövidtörténet hagyományosabb stílusához, melyben ugyan az irónia a háttérben szintén jelen van, de meghatározóbb az elégikus hangulatot sem nélkülöző realiztikusabb ábrázolás. Mind a *San Salvador*, mind pedig *A lány* című műben központi szerepet játszik az elmagányosodás motívuma, s ebben egyértelmű a kapcsolat a kötet legtöbb darabjával, itt azonban nem karikírozott figurák groteszk léthelyzeteivel találkozunk, hanem férj és feleség, valamint szülő és gyermek egymástól való sorsszerű eltávolodásával, amelyben a fájdalom csupán gesztusokkal jelzett. A személyesség, az emberi érintettség további jellemzője, hogy mindkét történetben nevük van a szereplőknek, és kapcsolataikban a szeretet, ha különböző mértékben is, de jelen

¹¹ „A hallgatás nem némaságot jelent, a kimondatlan szónak értelme van, és a legkülönbözőbb szerepeket rejt magában” (DENNELER 1994, 367, ford. Sz. Z.).

¹² A *Was ich bin?* [Mi vagyok én?] című írásában Bichsel arról a vágyról beszél, amely olyan világot képzel el, ahol „minden azonosul önmagával” (BICHSEL 1981, 41).

van. A *San Salvador* már címével is utal az elvágyódásra. „Itt én nagyon fázom, [...] elmegyek Dél-Amerikába” (43) – ezt írja a férj új töltőtollával próbaképp egy lapra. Felesége kóruspróbán van, s az esti magányérzet szinte freudi megnyilatkozásra készteti. Sőt eljátszik a gondolattal, hogy ezek a mondatok hátrahagyott üzenetek is lehetnének: „Akkor tehát Hildegard fél tízkor hazajönne. Most kilenc óra volt. Elolvasná az értesítést, megijedne, a Dél-Amerikát nem hinné el, mégis megszámolná az ingeket a szekrényben, valami mégiscsak történhetett” (45). A feltételes mód itt szó szerint veendő, hiszen Paul közben már azon tűnődik, kinek írhatna levelet. Unalmának „pótcselekvéseit” hosszan részletezi az elbeszélő. Majd „[...] nézte megint a cédulát, pálmákra gondolt, Hildegardra gondolt” (45). Képzletben végigkísérte asszony mozdulatait. A kép, ahogy kisímítja a haját az arcából, a mű zárómondatában is megjelenik. Aligha csak a megszokás, hanem feltehetőleg a feleség iránti bizalom jelzéseként is.

A lány fordításban pontosan nem visszaadható cím, mivel eredetiben a *Die Tochter* szerepel, ami valakinek a lányát jelenti. Ez azért fontos, mert e rövidtörténetben egy idősödő házaspár gyermekéről van szó, aki – immár felnőtt nőként – városba jár dolgozni, s bár még hazulról utazik naponta, a szülők is tudják már, hogy hamarosan elköltözik tőlük. A történet magját épp ez az átmeneti szituáció adja, az elszakadás fájdalma, amit ugyan a szülők sohasem mondanak ki, de megszólalásaikban mindig ott húzódik. Hiszen itt a különválás egyben generációs ellentétet is jelent. Lányuk most már egy „kisasszony, aki tearoomban mosolyogva cigarettázik” (58). Modern életformáját már otthoni szobája is mutatja: lemezjátszója a városból hozott lemezekkel, a parfümös üvegcsék és a cigarettásdoboz mind-mind a leendő városi „kisasszony” kellékei. Az elbeszélő ugyan mindvégig jelen van a történetben, de közlései éppúgy Monikára vonatkoznak, még akkor is, ha a szülőkre utal, mint a szülők megnyilatkozásai. Ez a szinte kizárólagos nézőpontfókuszálás pontosan mutatja a szülők szeretetfűggését. A két ember életét mintha csak lányuk léte határozná meg. A történet jelenében éppúgy, mint a múltira visszatekintésben és a jövő elképzelésében. A jelen a várakozással telik:

Esténként Monikára vártak [...] egy órával korábban ettek. Most minden nap egy óra hosszat várankoztak a megterített asztalnál, a helyükön, az apa az asztal végén, az anya a konyhaajtóhoz közelebbi széken, várankoztak Monika üres helye előtt (57).

A részletes leírás pontosan érzékelteti a már-már rituális szertartást, amivel a szülők lányuk hazaérkezését várják. E kötődésben minden fontos, így szűkszavú beszélgetésükben is Monika a téma: „Mindig olyan kedves kislány volt – mondta az anya, miközben várankoztak” (57). Még fontosabb számukra azonban lányuk városi élete, amelynek minden mozzanata érdekli őket:

[...] megpróbálták pontosan elképzelni, ahogy az állomáson könnyed mozdulattal előveszi a piros tárcáját a bérlettel, és bemutatja, ahogy végigmegy a peronon, és az irodába menet izgatottan beszélget a barátnőivel, ahogy mosolyogva viszonzza egy úr köszönését (58).

Bichsel elbeszélőművészetének ereje itt is a hétköznapi epizódok részletező elmélyítésében és a gesztusmozzanatok időszerkezetében rejlik. „Nemrég” kiderült, hogy Monika nem tud franciául, de tud gyorsírni. „– Nekünk az túl nehéz lenne – mondogatták egymásnak” (59). A gyakorító ige (‘mondogatták’) egyrészt lányuk képességét emeli ki, ugyanakkor múltbeli ismétlődést jelent, amely után a merőben eltérő mondatszerkezet mintha az itt és most pillanatát rögzítené: „Azután az anya az asztalra tette a kávé. – Hallottam a vonatot – mondta” (59).¹³ Ez a zárómondat a gesztusok összefoglalást is jelenti: a várakozás és találkozás szülők számára oly fontos mozzanatát, amely, tudjuk, már nem sokáig tart. Az egyszerű elbeszélői közlés – pontosan úgy, mint a *San Salvador* zárógesztusában – teljesen érzelemmentes. Mégis bizton gondolhatjuk, hogy az anya megszokott mozdulatában a szeretet gondossága is benne van.

Az eredeti kötet címadó darabja, *A tejesember*¹⁴, a könyv legkülönösebb és legsikerültebb művei közé tartozik. Egyrészt azért, mivel a férfi és nő kapcsolatának hiányát merőben új szempontból közelíti meg, másrészt pedig virtuóz módon kidolgozott szerkezete és stílusa miatt. Már magának a témának a megközelítése is kitűnik eredetiségével, mivel a történet két alakja, Blum asszony és a tejesember egyáltalán nem ismerik egymást, pontosabban: sohasem találkoztak. A mű zárómondatai ezzel szemben ironikusan többet feltételeznek. Egyrészt megtudjuk, hogy „Blum asszony tulajdonképpen szívesen megismerkedne a tejesemberrel”. Másrészt pedig azt olvassuk, hogy a tejesember „ismeri Blum asszonyt, két liter tejet és tíz deka vaját szokott kérni, és be van horpadva a fazeka” (31). A történet az előbbi kijelentést igazolja, míg a tejesember csak annyit tud az asszonyról, amennyit munkája megkíván. De nem is szeretne többet tudni róla, azt azonban mégis feltételezi, hogy talán Blum asszonynak is „elálló fülei” vannak, mint egy Blum nevű ismerősének. Egy nem létező kapcsolat „lebegtetéséről” van tehát szó, amelyben minden mozzanat lélektani árnyaltságról és megértő iróniáról tanúskodik. Megértés az asszony iránt, melyet az ő belső nézőpontjának dominanciája is bizonyít. Mivel ő az, aki – annyi más Bichsel-figurához hasonlóan – kapcsolatra vágydik, nem csupán lélektelen egymás mellett élésre. Még arra is gondol, hogy fel

¹³ A rövidtörténet időszerkezetének jellemzője a szélsőséges szubjektivitás, lásd KILCHENMANN 1968, 17–18.

¹⁴ A fordító részletesen indokolja az eredeti kötet cím megváltoztatását. Számomra azért kevésbé meggyőzően, mert a német cím éppen hosszúságával a kötetdarabok lényegét fejezi ki: a kapcsolatra vágyódás kudarcát (Sziij 2013, 65–67).

kellene kelnie hajnalban, hogy találkozhasson a tejesemberrel. Szinte e kívánság függvényében él, és képzeletben már féltékeny is: „Blum asszony nem szeretné, ha rosszat gondolna róla, azt sem szeretné, ha a szomszédasszonnyal állna le beszélgetni” (30). Ezt az illuzórikus vágyat a nézőpontváltások szembesítése leplezi le. Amikor például Blum asszony annak ellenére, hogy azt képzeli, a „tejesembereknek gusztustalanul tiszta kezük van” (30), mégis védelmébe veszi őket: gondolatban szorgalmukat, kötelességtudásukat, nehéz helyzetüket sorolja, és azt is megjegyzi, hogy „nem tehetnek róla, hogy drágul a tej” (30). Ezzel szemben a tejesember az asszony bocsánatkérő cédulájára, némi megfontolás után nem írja rá, hogy „Semmi gond”, mert akkor „az már levelezés volna” (30). A *tejesember* e gesztusok ironikus megfigyelésével nem csupán pontos képet rajzol egy elidegenítő világ hétköznapijairól, hanem megértést is sejtet az egyszerű sorsok képviselői iránt.

Ellentétben Bichsel eddig taglalt rövidtörténeteivel, a *Regény*¹⁵ már a címében is jelzi, hogy ezúttal a mű cselekménye sem térben, sem időben nem behatárolt. A mű terjedelme ugyan semmiben sem különbözik a szerző prózaminiatűrjeitől, de az alig több mint két oldalba mégis szinte egy valóságos, több szálon futó regényt sűrít az elbeszélő. Ez úgy lehetséges, hogy a mű struktúrája szinte minden fontos, egymással gyakran szemben álló narratív elemet felhasznál. A legmeghatározóbb szervező eszköz a kihagyás, a szinte csak vázaltszerű cselekményépítés. Ez teszi lehetővé, hogy sok év eseménysorát megjeleníthesse a mű. A gyakran csupán egyszerű mondatokra redukált elbeszélői utalás alkotja a cselekmény vázát, amely egy korántsem rendkívüli szerelmi történetet villant fel, de évekre ’lebontva’. Magáról a lányról, akibe a férfi szerelmes, mindössze néhány mondatnyi információt kapunk: „A lány tudja, hogy a férfi szerelmes” (60). Hogy hol és milyen körülmények között találkozhattak, arról semmit sem olvashatunk. A második, s egyben legfontosabb közlés kettőjükéről, hogy a „lány nem mosolyog” (60), a szerelem tehát viszonzatlan maradt. A többi megjegyzés pusztán a lány útjának főbb állomásaira utal: London és Barcelona. Ezek a lényegtelennek tűnő közlések csak azért fontosak, mert jelzik, hogy a lány földrajzilag ugyan egyre távolabb kerül a férfitől, aki azonban mindig tudomást szerez a lány útjáról, sőt azt is megtudjuk, hogy a lánynak még Londonban befestett haja csalódást okozott a férfinak. Ebbe a mozaikszerűnek is alig nevezhető történetbe épülnek be a párhuzamos szálak, amelyek a férfi életéhez kapcsolódnak: legtöbbit a feleségről tudhatunk meg, de Amerikában élő fivérééről és fiáról is olvashatunk egy keveset. Mint Bichsel szinte minden művében, úgy itt is rendkívül fontos szerepük van a gesztusok jelzéseinek, mivel a látszólag lényegtelen mozzanatokban is felvillannak a felszín alatti mélyebb összefüggések. A mű elejének következő szövegrésze jól megvilágítja ezt a strukturális sajátosságot. A szövegben látszólag jele sincs az asszony féltékeny-

¹⁵ Külön köszönettel tartozom Bernáth Árpádnak, aki ezt a Bichsel-művet (s hozzá kapcsolódóan az epikaelmélet alapjait is) rögtön germanisztikai tanulmányaim elején megismertette velünk.

ségének, de ahogy férje megjegyzését – „Csinos lány” – „barátságosra” mérsékli, és az „elhaló mosolyból” tudhatjuk, hogy a feleség ’rosszat sejt’. „Azt mondja a feleségének: – Csinos lány. – És a felesége igazat ad neki. – Barátságos – mondja. Ha a felesége mosolyog, fehér fogcsík jelenik meg az ajkai közt. Aztán elhal a mosoly, de a csík marad” (60). A férj lány iránti vonzalmának pedig hasonló, csak ezúttal motivikus jelzése a locarnói patikusnő, aki a szeretett lányra emlékezteti, ezért – bár az elbeszélő ezt nem hangsúlyozza –, a városba többször is visszatér. Közben a férfi életének hétköznapijait is újból és újból „bejátssza” az elbeszélő: „A felesége már régóta ragaszkodik hozzá, hogy vegyenek egy televíziót” (60), majd nem sokkal később azt is megtudjuk, hogy „már van televíziójuk” (61). Vagy hogy évekkel később Davosba készül, ahová felesége is elkíséri. Feltehetőleg a kései szerelem halványulásából is következik, hogy a családi életéről a szöveg második felében több szó esik: „Újrakezdi a feleségével a vasárnapi sétákat. Közben letör magának egy faágat” (61).

Látványosan szeretlenül épülnek be a történetbe olyan utalások, amelyek elvezetnek a szerelmi történetről: „A férfi évek múltán megint ír a fivérének Amerikába [...]. Időközben egy másik párt erősödött meg. Időközben tavasz lett” (61). A kihagyásos és tömörítő időkezelésnek ugyanakkor a műben több funkciója is van. Egyrészt jelzi az idő rohamos múlását, amely – a feleség újbóli ’megjelentetéséhez’ hasonlóan – szintén érzékelteti a távolodást az egyoldalúságában is nagy élménytől. Másrészt pontosan kifejezi a férfi életének monoton folytatását, amelybe sem a politikai, sem pedig a természeti változás nem hoz említésre méltó élményt. A történet lezárása azzal a banális közléssel, hogy fia „egy csempészett üveg Chartreuse-zel tér vissza [...] Spanyolországból” (62), negatív ’csattanója’ az egész műnek, mivel a szerelmi történet kezdésbejelentését teljességgel ellenpontoszza. Így a „regény” eseménytelen cselekményíve a férfi reményét éppúgy végleg kiüresíti, mint az olvasói elvárást. A mű egészének legmélyebb ironiája pedig abban rejlik, hogy a sokat sejtető elbeszélői bejelentésnek semmilyen folytatása sincs, s így az egyoldalú érzés őrzése éppolyan értelmetlen, mint feltehetőleg a férfi egész élete.

A *Pünkösdi rózsák* Bichsel groteszk történeteinek folytatása, amelynek szinte minden mondata szarkasztikus ironiáról tanúskodik. Ennek legfőbb stílusjellemzője a mondatokon belüli torzító ellenpontoszás, amely már rögtön a szöveg elején megjelenik: „Egy öreg hölgy postaládájába valaki egy csokor virágot dugott, virágokat egy jól trágyázott kertből, kövér pünkösdi rózsákat” (13). Bár hamarosan megtudjuk, hogy a virágot ajándékozó is öreg hölgy, aki az ötödik emeletre már nem akar felmenni, a ’postaladás megoldás’ akkor is komikusnak tűnik. Hasonlóképpen disszonánsak a virág jelzői is („jól trágyázott kertből, kövér”).

Történet helyett jellemet és szituációt karikírozó ábrázolások ezek, amelyek komikuma nem az öregség szánandó helyzetét célozza, hanem a még hétköznapi-ságában is elégtelennek bizonyuló életet, amelynek sorsszegényítő voltát az idős-

kor perspektívája csak még jobban kiemeli. „Adele mindig egyedül volt, és tetvei voltak, amikor iskolába járt, Adele hetvenkét éves” (13). Ez a rövid visszautalás korábbi életére magyarázatként is olvasható. Nem kevésbé fontos azonban ennek a látószögnek egy általánosabb funkciója, a mindig számító és a felszabadultság érzését nélkülöző, kötelezettségek és megszokások teremtette beszűkülés jelzése. A következő idézet művészi tömörséggel mutatja be ezt a tudatot és életet fogva tartó helyzetet: „Adele tréfálkozik a tejesemberrel, és megszámlolja a visszajárót, drágul a tej” (13). Így még a halálközelség érzésének a bemutatása sem nélkülözi az iróniát: „Adele is adott egy frankot a szomszédasszony koszorújára. – Ez a jó-tét lélek – mondta –, biztos ő is adott volna értem egy frankot” (14). S a látszólag elbeszélői közlés valójában az idős asszony reményét fejezi ki, hogy temetésének a rangját emelni fogja majd a banktisztviselő unokaöcs jelenléte: „Adele temetésére majd eljön az unokaöccse Aarauból. Az unokaöccse banktisztviselő Aarauban” (14). *Az ő estéje* (25) című rövidtörténetben a temetési kívánság már a mű első mondataiban megfogalmazódik: „Sokat remélt a temetésétől, és mindenféle kívánságai voltak az ünnepséggel kapcsolatban. – Ne csináljatok nagy felhajtást” (25) – mondta a férfi feleségének. Ő tehát nem élt egyedül, mégis – Adeléhez hasonlóan – ő is olvasgatta a nekrológokat. Bizonyára azért, mert házasságát, Bichsel történeteinek sztereotípiájaként, a mindennapok közönye hálózza be. Felesége ugyan próbálja odaforduló kérdéseivel életben tartani kapcsolatukat, de a férfi vasutakról és apja régi rádiójáról szóló emlékeihez nem tud hozzászólni. „Ha nem mondott semmit, a férfi mérgelődött” (26). „Unalmas történet” – mondja az elbeszélő, s a férfi ezt gondolatban megismétli (27). Lefekvés előtt többször is elismétli: „Megyek aludni” (27). Mintha válaszra várna.

Ugyancsak a férfi és nő kapcsolatának „kényes egyensúlyát” karikírozza a *Zenedobozok*. Kettőjük viszonyának groteskségét ezúttal a hangszerválasztáson keresztül érzékelhetjük. A nő zongorát akar, a férfi pedig zenedobozaihoz ragaszkodik. A történet lényege és egyben iróniája az erőviszonyok – tömörségében is rendkívül pontos – vázolásában rejlik. Amikor a nő bejelenti kívánságát, „a férfi tudta, hogy hamarosan egy fekete monstrum fog állni a szobában” (19). Bichsel művészetét, mint általában, úgy itt is, az utalásos bemutatás szellemessége jellemzi. Ennek eredetisége pedig abban áll, hogy az egyébként mondatszerkezeteiben is tömörített stílus ellenére, az egyszerű ténymegjelölés helyett az áttételes, rövidségében is körülírásos formát használja. Az előbbi idézet esetében például az elbeszélő nem azt mondja vagy mondatja, hogy a férfi utálja a zongorát, hanem azt olvassuk, hogy képzeletében már megjelenik „egy fekete monstrum”. E komikus, de feszültségektől nyilván korántsem mentes küzdelemből a nő kerül ki győztesen: „És a férfi egyre ritkábban merte felhúzni a zenedobozait, ült a szobában, hallgatta a nő játékát, nézte a zongorát és a nő ügyetlen ujjait, és esténként a nő átölelte őt, és azt mondta: – Tudom, hogy szereted a zenét” (20). Az utolsó mondat ismétlése a szövegben azt mutatja, hogy a nőnek nem elég, hogy akaratát érvé-

nyesíteni tudja, hanem még ízlését is igyekszik ráerőltetni a férfirra. Utóbbi pedig egyszerűen fél. Hogy nem köszön többé, éjjel felkel, és összetöri az ébresztőóráját, és feltöri a „titkos fiókjait”.

A férj és feleség egyenlőtlen viszonyát a *Fagyapot* ezzel szemben a férfi fölényének ironikus perspektívájából ábrázolja. A történet keretét egy, a vendégeknek tartott diabemutató képezi, melyet Madelaine, a feleség kommentál. Az egész szituációt viszont az elbeszélő szerepében jelen lévő férj láttatja ironikus hangvételben, amely a nyaralás feltételezhető szépségeit is a házasság unalmával értékeli át.

[...] mindig ugyanazok a képek. Nagyon kék ég, a felhők mint a vattacsomók, és még néhány kép Madelaine-ről. Madelaine nevet, és kijelenti, hogy rettenetesen néz ki a képeken. [...] Madelaine tényleg rettenetesen néz ki. Most minden további nélkül becsukhatja az ember a szemét, és valami másra, egy játék mackóra gondolhat (22–23).

A mű címe az idézett rész utolsó mondatához kapcsolódik, az emlékezés mozzanatahoz, amelyben a játékok világa nemcsak a gyermekkori idillt jelenti, hanem a valóság korai megtapasztalását is. Mert láthatta, ahogy a felvágott mackóban található fagyapotba üvegárut csomagolnak. És mégis: ezt a világot még a képzelet szépsége hatja át. Innen az elbeszélői hangnem váltása már-már elégikus líraiságra. „A hőemberekben is lehet valami. Soha nem fogja megtalálni az ember. Amint keresni kezdi, a hőember már nem is hőember. Ahogy a játék mackó sem volt már játékmackó” (23). A lezárás ismétlődő mondata azonban – „És most még néhány kép Madelaine-ről” (24) – az idillből kijózanító hirtelenséggel vezet vissza a történet jelenébe.

Egy újabb nézőpontváltással találkozunk *A tenger mellől* rövidtörténetében, mivel itt a férjétől levelet kapó asszony szemszögéből láthatjuk, pontosabban érezhetjük át a tenger mellől kötelességszerűen küldött levél közhelyes unalmát.

[...] írja, amit a tengerről írni szoktak, hogy kék, és írja, hogy „szeretettel üdvözlő”, ahogy írni szokták, hogy „szeretettel üdvözlő”, és elnézést kér a kézírásáért, elnézést kér a hosszú hallgatásáért, és azt írja, hogy jó, hogy mindig enyhe szellő fúj a tenger felől (39).

A mű egyetlen eseménye, amely egyben a történet felszíni síkját is meghatározza, a levél megérkezése körüli bonyodalmakat részletezi. E lényegtelen mozzanat ironikus összhangban van a végre megérkezett levél ürességével, amellyel az asszony szemmel láthatóan nem sokat tud kezdeni. Erre utal az elbeszélő részletes gesztus-leírása, ahogy az asszony többször összehajtogatja, majd újra kinyitja, „és gondolkodik”. Férje és közte lévő távolság láthatóan nem csak térben mérhető.

Az oroszlánok nagypapa-hőse „idomár akart lenni, hogy bosszantsa azokat, akik nem néztek ki belőle semmit, hogy bosszantson mindenkit” (17). Már ez a mellék-

mondatos hozzáfűzés is elárulja jövőtlen álmodozását. A kihagyásos történetmondás remeke a következő mondat, amely életének további állomásait foglalja össze: „Feleségül vett egy szép lányt, és egy naptárban feljegyzéseket tett az időjárásról, a hőmérsékletről és a szél erősségről” (17). Hogy a szép lányból lett feleség sem hozza meg számára a boldogságot, azt a mondat folytatása már-már kacagtató iróniával jelzi. A kötet darabjainak számos öregjéhez hasonlóan ő is a halál fogságában él, de az is látható, hogy az elmúláshoz sincs igazi viszonya: „Öregkorában sokat járt temetésekre, szomorúan és részvétlenül ült a templom padjában, és forgatta a kezében a kalapját” (18). A mű struktúrájának egyik lényegi sajátossága a modern regényekre emlékeztető időfelbontás. A nagyapa életének különböző momentumait mozaikszerűen, látszólag minden logikát mellőző sorrendben említi meg az elbeszélő. Még zavarba ejtőbb az elbeszélő személyes „kiszólása” egy alkalommal: „Az unokák magukkal vitték az oroszlánokat [...] Ez jó volt neki és nekünk” (18).

A kártyajáték alakjának magányát a „semmi” és „senki” groteszk ismétlése emeli ki, ami egyszersmind a kapcsolatok nélküli élet kietlenségét is jellemzi. „Kurt úr nem mond semmit. Csak ül, és nézi a játékot. [...] Kurt úrnak megvan a helye, senki nem tudja, mióta és miért” (46). „Kurt úrra senki nem kíváncsi. Mégis megismerték az évek során” (47). Mivel mindennap ott ül a kocsmában, ezért a kocsmáros, ha mást nem is, de a születésnapját tudja állandó vendégének, s ekkor az ingyen ihatja felmelegített sörét. E szüntelenül ismétlődő élethelyzet egyhangúságát majd csak Kurt úr halála szüntetheti meg – feltételezi az elbeszélő. Ekkor egyszerre mindent megtudnak majd életéről, sőt lesz olyan játékos is, akinek hiányozni is fog. A zárómondat azonban csattanószerű tömörséggel szünteti meg ezt az illúziót is: „De ez nem igaz [...]” (47). S valóban, minden realitásnak ellentmond az elképzelés, hogy halála után több érdeklődést mutatna bárki is a magányos férfi iránt, mint életében. Nem véletlen, hogy a mondat így folytatódik: „a játéknak egészen pontos szabályai vannak” (47). Aligha kétséges, hogy itt a társadalmilag is determinált sors szabályairól van szó.

Az elidegenült világ tökéletes karikatúráját adja *A hivatalnokok* című, alig több mint egyoldalas írás, melynek minden mondata maró iróniával ábrázolja a teljesen mechanikussá torzult életek mindennapjait. „Tizenkettőkor kilépnek a főbejáraton, mindegyik a következőnek tartva az ajtót, mindegyik kabátban és kalapban, és mindig ugyanabban az időpontban, mindig tizenkettőkor” (36). Ami Bichsel groteszk „látéletemben” itt már abszurdítás, az a személyiség teljes elvesztése. Van, aki azt is furcsának találja például, „hogy mozog a lába”. S bár „nem szeretik a munkájukat, de el kell végezni, mert emberek állnak az ablaknál” (36). Még az esetleges egyéni vonások is jellegtelennek válnak a nivelláló egymás mellé rendelésben: „És vannak olyan hivatalnokok, akik szeretik a gyerekeket, és olyanok, akik szeretik a reteksalátát” (36). De a zárómondat visszatérése a kezdőmondatához – „És tizenkettőkor mind kilépnek a főbejáraton” (37) – nem hagy kétséget afelől, hogy a csinovnyik-lét nyomorúságából egyikük sem tud kilépni.

Az ütem ellenében

A kötet írásainak zöme ugyan a beszűkült és szerencsétlenségig elszegényített sorsok ironikus perspektívából bemutatott történeteit tartalmazza, néhány darabja azonban – különböző alakokon és helyzeteken keresztül – jelzi az elkülönülés vagy éppen szembenállás gesztusait is. Így például a *Zenedobozok* már korábban bemutatott férfi figurája, aki ugyan nem képes felesége ízlés-terrorjának és az iskolában tanult műveltségnormáinak ellenállni, de legalább titokban igyekszik tiltakozni: „Mióta ilyesmiket tanulnak az iskolában, a férfinak titkos fiókjai voltak minden ellen, amit az iskolában tanulnak” (20). *Az állatbarát* ugyancsak társadalmi normákat karikíroz, csak ezúttal a „mainstream” által immár általánosan kötelezővé kényszerített állatbarátságot, amelyben az elbeszélő a képmutató humanizmust éppúgy láttatja, mint a pótcselekvést.

Az állatbarátunk olyan férfi legyen, akinek nem tudni a korát, egy középkori férfi. És az állatbarátunknak legyen az a meggyőződése, hogy kutyákkal bántani jó. És igazságosnak kell lennie, és semmiképpen nem kényeztetheti el a kutyákat. Csendes sétálónak kell lennie, és olyan sétálónak, akinek célja van (48).

Bizonyára ezért nem lehet „jó lelkiismerettel kedvezően írni az állatbarátról” (48). Így aztán nem is készül el a történet, bár, ha nem jut eszébe egyetlen történet sem, akkor „állatbarátról szólót” keres – közli az elbeszélő. Majd az ironikus csattanó e tökéletesen történet nélküli történetben sem marad el: „gyakran gondolok arra, hogy kutyát kellene vennem; azzal voltaképp teljesíteném a kötelességemet” (49).

A *Gigon úr* egyetlen szituációba tömöríti a hosszú évszázadok alatt jámborságra szoktatott gyülekezet unalmas bünnélküliségét. Grigor úr, a lelkész, miután egyedül marad, tanácstalanul imába kezd, de csak annyit mond, hogy „Uram”. Az imádság folytatása már a múltban hangzik el:

„Uram, küldj nekem iszákosokat, küldj nekem szajhákat, tolvajokat, hogy hozzád vezethessem őket”, ez volt az ima a lelkészképzőben. Most az volt az imája, hogy „Uram”, és senki nem volt a hallgatóságban, aki ne lett volna jámborabb nála (33).

A lelkészképző „imáját” aligha vehetjük komolyan, mégis, a szituáció ironikus el-lentételezésében fontos szerepe van, hiszen az idézett fohász a bűn távoltartása helyett annak megidézését tartalmazza. Nem véletlen, hogy a rövidtörténet jelenében a lelkész a megszólításnál elakad. Mert istenfélő gyülekezetének példamutatása elbizonytalanítja. Két okból is. Egyrészt azért, mert miként a lelkészi pálya kezdetén állók istenkáromlásnak tűnő Istenhez forduló beszéde jelzi, hogy hivatásuk gyakorlásának és kiteljesedésének feltétele a jó útra vezetés állandó feladata, így a bűn nélküli emberek mintegy feleslegessé tennék munkájukat. Ennek az

irracionális elképzelésnek van azonban egy másik és sokkal mélyebb összefüggése is. Az ugyanis, hogy a jámborság, akkor is, ha igaz elkötelezettségről tanúskodik, társadalmi gyökereit és motivációit tekintve, a kisebb és tágabb közösségek különböző szintű és mindig törvényszerűen eltérő mértékben megvalósuló normatív elvárásait tartalmazza. Olyan korlátozást és önkorlátozást jelent, illetve jelenthet, amely szélsőséges esetben az emberi élet szabadságát is csonkíthatja, annak teljességét ellehetetleníti. A bűn kívánása ezért e műben nem hitgyalázást jelent, hanem tiltakozást a megmerevedett, immár személyiséget is kifosztó vallási és társadalmi szabályok ellen.¹⁶ Pontosan úgy, miként ezt az ugyancsak svájci költő (és lelkész), Kurt Marti verseiben láthatjuk, aki szarkasztikus iróniájával leginkább Bichselhez hasonlítható.¹⁷ Kurt Marti *az üdvözülés gépezete* című versében kíméletlen nyíltsággal leplezi le a svájci társadalom lélektelen normatív futószalagját:

derék egy ország ez
finomak az emberek
és az üdvözülés gépezete
kínos pontossággal működik (MARTI 1976, 50).

A „ceremoniákon átदारált” lelkek boldogtalansága ellen pedig a *Halotti beszédek*ben is lázad:

Halotti beszéd (I)

gyászoljuk ezt a férfit
nem azért mert meghalt
gyászoljuk ezt a férfit
mert sohasem mert
boldog lenni (ford. tőlem, Sz. Z.)

Bichsel lírájában is ugyanúgy megtaláljuk a beidegződött, életet sivárító normák leleplezését, miként ezt itt ez az egyetlen rövid idézet is bizonyítja: „sokminden tilos / egy kis zöreje az utcán élni szeretne” (BICHSEL 1967, 222).

A kés című történet szintén egy ironikusra formált helyzetet mutat be. Ezúttal azonban egy börtönbe került férfi áll a középpontban, akinek a zsebkését éppen

¹⁶ „Der Herr ist mein Trotzdem!” / „Az Úr az én Csakazértsemem!” – Legtömörebben így fejezi ki Bichsel ellenállásának hitvallását az *Über Gott und die Welt* című írásában, amit nem sokkal utána hosszabban is megfogalmaz: „Ha meg akarjuk őrizni földünket, akkor ellenállást kell tanúsítanunk – akkor ellenállást kellene tanúsítanunk, végre ellenállást kellene tanúsítanunk” (BICHSEL 2009, 12–13, ford. Sz. Z.).

¹⁷ Nem véletlen, hogy Kurt Marti *Halotti beszédek* című kötetéhez Bichsel írta az előszót.

leltárba veszik. Az ironikus paradoxon már ezzel a felütéssel megjelenik, hiszen a kés legtöbbször fenyegetően hangzik, különösen akkor, ha egy bűnöző zsebéből kerül elő, itt azonban valóban csak leltári tárgy marad, miként a börtönidejét megkezdő férfin sem látszik, hogy bűnelkövető lenne. Az ironia igazi humorral telített paradoxona éppen abban rejlik, ahogy az elbeszélő a férfi és a hivatalnok találkozását az egymás helyzetét kölcsönösen megértő emberek gesztusaival ábrázolja:

A férfi azt mondta: – Vacak nyár. – Megszokta, hogy beszélget az emberekkel. „A törvényben nincs büntetési tétel a nyárra”, mondhatta volna a hivatalnok. Nem mondott semmit. Tudta, hogy az újak beszélgetni akarnak (41).

Mivel a hivatalnok „barátságos volt”, ezért az elítélt „nem akart haragudni” rá (42), innen a „vacak nyár” beszélgetést kezdeményező megjegyzés. Már e szokatlan, sőt irreálisnak mondható helyzet is az elfogadott normák ellen irányul. Mintegy karikírozva is azt sugallja, hogy így, humánusan is viszonyulhatnak egymáshoz az emberek. A találkozás epizódját megszakító elbeszélői reflexió azonban általánosítva kimondja, hogy ez nem lehetséges. „[...] ha gondolkodás nélkül megy az ember, akkor ütemre lépked. Ha gondolkodik, akkor az ütem ellenében lépked.” De, fűzi hozzá: „nem lehet észrevétlenül állva maradni. Nem lehet” (42).

Bichsel *Az elbeszélő* című miniatűrdarabja nem szerepel a kötetben, mégis érdemes idézni, mert önironikus vallomást tartalmaz. Az elbeszélő történeteiben mindenki nevet, csak egy kislány nem, aki aztán meg is kérdezi az író, hogy „vajon vidám vagy szomorú történeteket mesél-e szívesebben”. Az elbeszélő válasza: „Ha meg tudnám őket különböztetni egymástól, akkor már inkább szomorúakat” (BICHSEL 1994, 50). A mondat mindkét fele fontos, mert igaz. Az elemzett művek bizonyítják, hogy az előadás módját tekintve valóban nehéz megkülönböztetni bennük a hangvétel jellegét, hiszen mindkét stílusréteg – a művek rövidege ellenére – a legkülönbözőbb variációs formában és szinte egymásba olvadva van jelen. S mégis, a történetek mélyén legtöbbször a mindennapi élet szorongása és fájdalma dominál. Hogy miért meséli az elbeszélő a szomorú történeteket szívesebben, annak bizonyára alkotáslélektani oka van. A sorsmegismerés igazsága, még ha az szomorú is, kimondásra készíti.¹⁸

¹⁸ Önironikus hitvallásában hasonlót fogalmaz meg az író: „Csak abba kell bezárkóznunk, amit saját véleményünknek tartunk” (BICHSEL 2000, 17, ford. Sz. Z.).

„Igazsággá válik, mert elbeszélhető”

Bichsel itt bemutatott prózaminiatúrái – kevés kivétellel – történet nélküli történetek. Miként a kötet fordítója, Szijj Ferenc írja, „csak kevés dolog történik ezekben a történetekben, de a hétköznapiság és az ismétlődés miatt tudjuk, hogy itt sorsokról lehet szó” (SZIJJ 2013, 66). Valóban ezekben a művekben az esetlegeségek sorsszerűek, és fordítva: a sorsszerűség esetleges. Mindez abból következik, hogy az író a rövidtörténet egyébként is kötetlen elbeszélésformáját művészetében tovább egyéníti. Hiszen nála nem csupán arról van szó, hogy valamely történet előzmény és befejezés nélküli, és így tágabb összefüggés nélküli eseményt vagy éppen egy kiragadott élethelyzetet ábrázol, hanem sokkal inkább magának a cselekménynek a megszüntetéséről.¹⁹ Helyette mindig töredékes, mozaikszerűen egymáshoz kapcsolt szituációk vagy szituációrészletek, mondatok és mondattöredékek, gondolatok vagy gondolattöredékek utalnak alakokra és sorshelyzetekre. Ebben az eljárásmodban pedig az a rendkívüli, hogy az egyénítés sokszor név nélkül, pusztán általános megjelöléssel – ’nő’, ’férfi’ – történik, ennek ellenére az általánosítható sohasem elvont, mert a hétköznapiak valóságmozzanataira visszavezethető. És fordítva, amikor az elbeszélő történetének alakjait „nevesíti”, azok mindig magukon hordják a típusként is érvényes gesztus-vonásokat. A gesztus fogalmának a hangsúlyozása azért lényeges, mert ez Bichselnél a művek struktúrájának egyik legmeghatározóbb eleme. A gesztus jellemzője pedig az esemény- vagy beszédmozzanat utalás-funkciója, amely a rövidtörténetek mély struktúráját, azaz lényegi, de kimondatlan összefüggéseit villantja fel, így a lélektani helyzeteket is gesztusokban, gesztusokkal tárgyasítja.²⁰

Ugyanakkor még ezek a struktúraelemek sem „önmagukban”, realisztikus formában jelennek meg, hanem mindig ironikus nézőpontból felépítve. Ennek lényegi funkciója az olvasó különböző formában történő elbizonytalanítása: az idősíkok meghatározatlanságával, a feltételes mód használatával és az elbeszélő helyzet szerepváltásával. Amikor például az elbeszélő harmadik személyről látzólag indokolatlanul első személyre vált. Az irónia itt tehát sohasem pusztán

¹⁹ „Az író az elbeszélés folyamata logikai kényszerűségének áttörésével – s erre az eszköz a kényelmes megoldás hitében ringatózó olvasó becsapása – újszerűen tudatosítja az elbeszélő és a megélt valóság közötti távolságot” (KIESER 1984, 187). DURZAK ezzel szemben a rövidtörténetek cselekménystruktúrájában is a novellához hasonló sajátosságokról ír, és ezzel megszünteti – legalábbis ebből a szempontból – a két kisepikai műfaj közötti lényegi különbséget (DURZAK 1994, 63).

²⁰ A „mélystruktúra” fogalmát Csúri Károly értelmezése alapján használom, amely szerint az a rövid történeteknek is „legátfogóbb szegmentálási elve, amely a narratív szerkezetet két nagy egységre tagolja: a feltételezés (fokozatos) kialakulására és a feltételezés helytelenségének (fokozatos) felismerésére. Eerre épülnek a kommunikatív szituáció-sorok, illetőleg az ezeket alkotó egyes szituációk. Végül, a kommunikatív szituációkat bizonyos nem-kommunikatív szituációk (leírás stb.) egészítik ki teljes narratív struktúrává” (CSÚRI 1976, 45).

stíluselem, még ha gyakran ilyen szerepe is van, hanem a művek egész struktúráját átfogó szervező elv.²¹ Ehhez kapcsolódnak, ebbe épülnek bele legtöbbször olyan esztétikai minőségek is, mint a groteszk és a szatíra. Ezek funkciója pedig az arányokat torzító kiemelés. Az ironikus struktúrák összetettségéből következik, hogy mind az alakok, mind pedig a szituációk ábrázolásakor – a kihagyásos tömörítés ellenére is – az értékminősítések többirányúak. Mivel a történetek kivétel nélkül a hétköznapi világban élő emberek sorsukból kitörni nem tudó magányát, a kapcsolatok ürességét jelenítik meg, az ironiában ott rejlik a megértés és részvétel mozzanata is. Ennek egyik gyakori módzata az elbeszélői nézőpontváltás, amikor a szereplők belső világát gondolataikon vagy közvetlen gesztusaikon keresztül ismerhetjük meg. Az elbeszélő helyzetét messzemenően meghatározza a „szereptudatosság”, amely nem csupán a fiktív szövegvilág alakjait és szituációit figyeli és egyben mozgatja, hanem saját szerephelyzetével is játszik.²²

A kötet darabjai, mint láttuk, az alakok helyzetét és megnyilatkozásait tekintve két csoportba tartoznak. Többségükben a sorsos távlattalanság képviselői jelennek meg. A művek kisebbik körét az „ütem ellenében haladók” vagy inkább ellenében haladni kívánók alkotják. Azok a figurák, akik legalább gondolatban tiltakoznak beszűkített léthelyzetük ellen. Az ő esetükben a groteszk lázadás már az abszurd mozzanataival is kiegészül, anélkül azonban, hogy életükön változtatni tudnának. A néhány évvel később megjelent *Kindergeschichten* (*Gyerektörténetek*) című kötet rövidtörténeteinek alakjai már messzebb mennek: különböző formában, de mindnyájan „kivonulnak a társadalomból”.²³ Bár abszurd sorsalakításuk kacagtató komikuma jelzi próbálkozásuk képtelenségét, hiszen pl. a feltaláló csupa olyan rendkívüli dolgot talál fel, mely már létezik, csökönyös elszántságukban azonban az egyéniség önmegvalósító vágya mutatkozik meg.

Bármennyire általános érvényűek is a bemutatott szövegek társadalmi háttérösszetevői, aligha kétséges, hogy ezek közvetlen élménymotivációi jórészt Svájc világában keresendők.²⁴ Bichsel azon svájci írók közé tartozik, akik korán, már a 60-as, 70-es években kritikus éllel szembefordultak a jóléti társadalom napjainkban is érzékelhető zártságával és elkülönülésével.²⁵ Peter von Matt magyarául is

²¹ Az „unzuverlässiges Erzählen” kettős aspektusa Bichsel műveiben is jól látható, lásd MARTINEZ–SCHEFFEL 1999, 95.

²² A „szereptudatos elbeszélő” fogalmát Wayne C. Booth koncepciója alapján említem, lásd BOOTH 1974, 160.

²³ A *Kindergeschichten*ből *Gyerektörténetek* címmel részletek olvashatók (*Műhely: A gyermek*, ford. BOMBITZ Attila, 1999/5–6, 32–37). A teljes mű *Egy asztal az egy asztal* címmel jelent meg (ford. DÉVÉNY István, Budapest, Holnap Kiadó, 2012).

²⁴ „Az irodalom akkor is vall a társadalmi viszonyokról, amikor kizárólag a legmélyebb magányról akar beszélni” (WALTER 1974, 82, ford. Sz. Z.). Otto F. Walter megállapítása mindmáig érvényes.

²⁵ Pontos „látletét” olvashatjuk ennek az elkülönülésnek Peter Bichsel *A svájci ember Svájca* című írásában. (BICHSEL 1994–1995, 35–37).

megjelent, *Kritikai patriotizmus* című tanulmányában rendkívül árnyalt módon és lényegi összefüggéseiben mutatja be a svájci irodalom háború utáni folyamatainak legfőbb meghatározóit, így a kritikai álláspontok gyakran szemben álló jellemzőit is. A képek harcáról ír, melynek célja „Svájc hamis metaforáinak és képzeteinek a lerombolása [...]”. Ebből a feladatból kiindulva alakította ki Peter Bichsel is a maga sajátosan fortélyos esszéstílusát” (MATT 2013, 50). Tegyük hozzá: a maga nem kevésbé fortélyos prózastílusát is. Mégis, amit elbeszél, „igazsággá válik, mert elbeszélhető” (BICHSEL 2000, 28, ford. Sz. Z.).

Bibliográfia

- BICHSEL, Peter (1964), *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, Olten, Walter Verlag.
- BICHSEL, Peter (1967), Sokminden tilos, ford. EÖRSI István, *Nagyvilág* 1967/2, 222.
- BICHSEL, Peter (1981), *Geschichten zur falschen Zeit*. Frankfurt am Main, Luchterhand.
- BICHSEL, Peter (1991), Die Geschichte soll auf dem Papier geschehen, in Herbert HOVEN (1991) (Hg.), *Peter Bichsel. Texte. Daten, Bilder*, Hamburg; Zürich, Luchterhand.
- BICHSEL, Peter (1994), Az elbeszélő, ford. KARDOS Péter, *Nappali Ház*, 1994/2, 50.
- BICHSEL, Peter (1994–1995), A svájci ember Svájca, ford. KIRÁLY Edit, *Magyar Lettre Internationale*, 1994–1995/15, 35–37.
- BICHSEL, Peter (2000), *Alles von mir gelernt. Kolumnen 1995 – 1999*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BICHSEL, Peter (2009), *Über Gott und die Welt. Texte zur Religion*, Herausgegeben von Andreas Mauz, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BICHSEL, Peter (2013), *Enyhe szellő a tenger felől*. Fordította: SZIJJ Ferenc. Miercuera Ciuc/Csíkszereda, Bookart Kiadó.
- BOOTH, Wayne C. (1974), *Die Rhetorik der Erzählkunst 1*. Übersetzt von Alexander POLZIN, Heidelberg, Quelle und Meyer.
- BREIER Zsuzsa (1994), Az elbeszélés lehetetlenségéről, *Nagyvilág*, 1994/5, 490–494.
- CSÚRI Károly (1976), Egy narratív struktúratípus néhány szabályszerűsége, in TELEGDÍ Zsigmond – SZÉPE György (szerk.): *Általános nyelvészeti tanulmányok 11. – A szöveg megközelítései*, Budapest, 39–52.
- DENNELER, Iris (1994), Das Weiße zwischen den Wörtern. Überlegungen zu Peter Bichsels Poetik des Verschweigens, *Colloquia Germanica* 27, 4, 365–382.
- DURZAK, Manfred (1994), *Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte*, München, Fink (2. Aufl.).
- HOVEN, Herbert (1991) (Hg.), *Peter Bichsel. Texte. Daten, Bilder*, Hamburg–Zürich, Luchterhand.
- KIESER, Rolf (1984), A svájci irodalom 1945 után, ford. Sz. ZEHÉRY Éva, *Helikon*, 1984/2–4, 176–191.
- KILCHENMANN, Ruth J. (1968), *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz, Kohlhammer.

- MARTINEZ, Matias – SCHEFFEL, Michael (1999), *Einführung in die Erzähltheorie*. München, Beck.
- MATT, Peter von (2013), Kritikai patriotizmus, *Korunk* 2013/11, 47–55.
- MARTI, Kurt (1976), Az üdvözülés gépezete, ford. HAJNAL Gábor, in *Vándorkő. Mai svájci német költők*, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- OROSZ Magdolna (2003), „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Budapest, Gondolat.
- SZIJJ Ferenc (2013), A fordító jegyzete, in Peter BICHSEL, *Enyhe szellő a tenger felől*, ford. SZIJJ Ferenc. Miercuera Ciuc/Csíkszereda, Bookart Kiadó, 65–67.
- WALTER, Otto F. (1974), Die Kindergeschichten und Gorkis Frage, in Peter BICHSEL, *Kindergeschichten*, Hamburg, Luchterhand, 73–87.

SZABÓ JUDIT

Az inkarnáció motívuma Albert Drach „*O Catilina*”. *Ein Lust- und Schaudertraum* című regényében

[...] a szépirodalmat a matematikától nem az különbözteti meg, hogy az egyik szép, a másik igaz. Az elvek alapján létrejött rendezettségükben mindkettő lehet szép, de csak az egyik, a „szép” irodalom, tesz különbséget a jó és a rossz között. Ezért sem létrehozásáról, sem kutakodásáról nem mondhatunk le (BERNÁTH 2012, 27).

Albert Drach (1902–1995), a 20. század egyik meghatározó osztrák írója, ez idáig ismeretlen a magyar közönség előtt. Műveit nem fordították le magyarra, idehaza sem az életmű gazdagsága, sem az egyes darabok sajátos stílusjegyei nem kerültek még bemutatásra. Mindazonáltal az ismertség hiánya a szerző német nyelvű recepciójának tükrében még a művek magas művészi színvonalát és az alkotói korszak hosszúságát tekintve sem különösebben meglepő. Annak ellenére, hogy Drach hosszú írói pályájának első nagyformátumú drámáját (*Satansspiel vom Göttlichen Marquis*¹) már 1928-ban, legismertebb regényét (*Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum*²) pedig 1939-ben megírta, ezek a művek a kiadók kitartó elutasítása folytán évtizedekig (pontosabban 1964-ig) nem jelentek meg. A németországi kiadást ugyan pozitív fogadtatás kísérte, de ez az elismerés a szerző számára nem jelentett valódi áttörést. Drach saját hazájában csak 83 évesen vált általánosan ismertté, amikor René Fischer irodalomtörténész saját diszsertációja kapcsán a *Süddeutsche Zeitung*-ban megjelentetett róla egy cikket. Ezen írás folyamányaként Drach egyszeriben az osztrák irodalomkritikai érdeklődés középpontjában találta magát, és hosszú életének köszönhetően elégtételként élhette meg, hogy 86 éves korában odaítélték neki a Georg Büchner-díjat, illetve az ezt követő években több elismerésben is részesült. Az életmű méltó publikálására csak posztumusz került sor, a legkiemelkedőbb írások tízkötetes válogatott

¹[Az isteni márki sátáni játéka]. Albert Drach egyetlen művét sem fordították le magyarra, így a művek címeit és a belőlük vett idézeteket saját fordításomban közlöm.

²[A Zwetschenbaum ellen intézett nagy jegyzőkönyv].

kiadása 2002-ben indult el a Zsolnay kiadónál, a sorozatot lezáró kötet (a drámák és hangjátékok) előreláthatóan 2021-ben jelenik meg.³

Albert Drach mindhárom műnemben újító jelleggel, sajátos stílusban és egyedi felfogásban alkotott, mégsem vált a modern osztrák irodalom kanonizált szerzőjévé, inkább az irodalomtörténészek titkos favoritjának számít. A teljes életmű sosem került publikálásra, áttekintő és részletező elemzések főleg a nagyobb regényekről születtek, a színdarabokat még a szakavatott közönség sem ismeri.⁴ Az életmű töredékes recepciója és a széles körben való ismertség hiánya a művek szellemi és művészi színvonalát tekintve mindenképpen magyarázatra szorul. A már említett ténnyel, a szövegírás és a publikálás között eltelt idő hosszúságával összefüggésben nem került sor a művek aktuális társadalmi kontextusban történő befogadására, vagyis a szerző és közönség közötti eleven dialógus kialakulására. Másodsorban a széles körű befogadást akadályozza a prózai és drámai szövegek olvasásának szellemi kihívást jelentő volta, amely nem a magas szintű intellektuális reflexiók, hanem a szerzői intenció és pozíciók rejtettsége folytán áll elő. Eva Schobel, Drach biográfusa az életmű felemás recepciója kapcsán kiemeli a vissza-visszatérő méltánytalan és felületes értelmezéseket, amelyek Drach saját ábrázolásmódjának félreértésén alapulnak. Schoberl szerint a konvencionális befogadói elvárások durva eltévelyedésekhez vezetnek: ennek legkirívóbb példáját az autobiografikus regények értelmezései szolgáltatják, amelyek az író a 70-es években az antiszemitizmus gyanújába keverték. A dolog abszurditását jelzi, hogy Drach ezekben a regényekben egy fiatal zsidó férfi viszontagságos történetén keresztül részben a deportálás elől való saját menekülését meséli el (SCHOBEL 1995a, 363).

A félreértelműek kapcsán egyértelműen felsejlik a Drach-művek egyik összetéveszthetetlenül izgalmas vonása: kényes társadalmi jelenségek morálisan elfogadhatatlan színben történő megjelenítése, amely éppen a háborút követő évtizedekben nem talált megfelelő visszhangra. Drach saját szövegei kapcsán világosan nyilatkozik arról a szerzői szándékról, hogy fel akarja számolni és nevetőségessé akarja tenni a „nagy dolgok körüli komolyságot”, és erre alapozva kínál az olvasó számára szkeptikus nézőpontokat, ahelyett hogy az együttérzés vagy a nihilizmus hangjait pendítené meg.

Az imént utaltunk Drach biográfiájának egy elemére (zsidó származására), ezt még néhány továbbival is kiegészítjük, hogy könnyebben megragadhatóvá váljanak az író egyedi látásmódjának és írásművészetének vonásai.

³ Az író életéről, a művekkel kapcsolatos kutatásokról és kulturális eseményekről részletesebben a róla elnevezett egyesületi formában működő társaság honlapján tájékozódhatunk: www.albert-drach.at.

⁴ A színdarabok közül mind ez idáig csak néhány került bemutatásra, legutoljára 2018-ban a *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* [*A Hétszerholt mesterről szóló paprikajancsi-játék*] volt látható néhány alkalommal a bécsi Theater Nestroyhof / Hamakom előadásában.

1. Drach teljesen asszimilálódott zsidó családból származott, identitását gyermekkorától kezdve a német polgári kultúra és az irodalmi műveltség határozta meg. Az irodalmi előképek meghatározó szerepet játszanak a művekben, amelyek nonkonformista, ambivalens ábrázolásmódjuk ellenére is az irodalmi modernség hagyományát folytatják, és nem tekinthetők posztmodern szövegeknek. Mind az elbeszélő szövegek, mint a drámák esetében előtérben állnak a fikcionalitást hangsúlyozó jegyek, az ábrázolásmód sokszor már a groteszkhez is közelít, ezért az alkotások valóságra való vonatkoztatása csak áttételesen érvényesíthető (FUCHS 2018b, 270).
2. Drach világlátását a világháború és a zsidóüldözés traumái alapvetően meghatározták. Szövegeiben visszatérő módon iróniával, cinizmussal és olykor szarkazmussal célozza a társadalmi ideológiákat, a morált és az emberi jóságot, de a nihilista pozíció és végkicsengés nem jellemző. André Fischer szerint Drach iróniája tendenciózusan cinizmusba csap át, és érzéketlen, közönyös, embercsúfoló, megalázó tónusokat is megüt. Egyúttal Fischer nyomtatékosan utal arra is, hogy ez az irónia – a félreértések elkerülése végett – nem értelmezhető a szerző embergyűlöletének megnyilvánulásaként (FISCHER 1995, 33).
3. Drach fiatalon jogi doktorátust szerzett, és mivel művészként (vagyott hivatásban) később sem tudott érvényesülni, ügyvédként tevékenykedett a Bécs mellett fekvő Mödlingben. Prózaírói műveit az úgynevezett jegyzőkönyv-stílus (Protokollstil) jellemzi, hűvös távolságtartás, precíz és affektusmentes tárgyilagosság, amely a jogalkotás és ítélkezés visszatetsző, elidegenítő és emberellenes aspektusait juttatja érvényre a szövegekben (MILLNER 2013, 223).

Drach műveinek félreismerhetetlen egyediségét többek között ezen aspektusok összjátéka, azaz az irodalmi modernség hagyománya, morális ambivalencia és az elbeszélői nyelvvé formálódó jegyzőkönyv-stílus alakítja. Alább ezekre a jegyekre részletesebben is kitérek.

A jegyzőkönyvet differenciált ábrázolásmóddá alakító Drach nagy regényeiben emberi sorsokról mesél, miközben a jogászsargont imitáló elidegenedett írásmóddal eltörli a karakterek szubjektivitását és individuális mivoltát (PICHLER 2020, 196). A nagy jegyzőkönyv-regényeket jellemző elbeszélésmód egy alá- és fölérendelt szerkezeteket és főneveket halmozó emberidegen „akrobatikus” diskurzus. Drach maga is hangsúlyozza, hogy az embert kívülről kell megragadni, és ezt a többnyire „ellenséges” nézőpontot akkor is érvényesíteni kell, ha a megragadás módja nyilvánvalóan elhibázott és hazug. Drach írásait rejtélyessé teszi ez a tényeken és feltételezéseken alapuló, függő beszéddel operáló írásmód, amely lehetővé teszi, hogy a szerző pozíciója szinte végig rejtve maradjon. Bizonyos momentumok kínos precizitással kerülnek részletezésre, az ebből fakadó nyakatekertség pedig gyakran humoros és ironikus stílusjegyeket hordoz. Az elbeszélői nyelv szarkazmusba hajló gúnyos és egyúttal humoros voltát René Fischer egy

lankadatlanul vagdalkozó penge metaforájával érzékelteti (FISCHER 1995, 33), amely az ábrázolt helyzeteket és karaktereket gyakran groteszk színben tünteti fel.

Drach azon szerzők sorát gazdagítja, akiknek egyedi látásmódja a szokványos olvasási gyakorlatoktól eltérő magas szintű reflexív megközelítést követel az olvasótól. Az olvasónak el kell jutnia az elidegenítő megragadás elhibázottságának felismeréséig, át kell látnia az úgymond hibás jegyzőkönyvön, ahogyan ezt leg-híresebb regénye, a *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* példázza. Az olvasó a jegyzőkönyvszerűen elbeszélt történet előrehaladásával egyre inkább ráébred, hogy a Zwetschkenbaum (az állítólagos szilvatolvaj és későbbi gyűjtogató) ellen intézett körülményes és nyakatekert jegyzőkönyv hiteltelen, ugyanakkor a mű ezen belátás igazolására nem kínál fel adekvát nézőpontot. Az olvasó morális ambivalenciát tapasztal, hiszen azt látja, hogy a bizonyítási eljárás egyre inkább alátámasztja az infantilis és naiv Zwetschkenbaum bűnösségét, aki minden bizonnyal ártatlanul, egyúttal tehetetlenül vergődik a hatóságok és intézmények eljárásrendjében. Mindazonáltal ez a diszkrepancia Drachnál nem vonja maga után az áldozat tragikus színben történő feltüntetését. Az ártatlan áldozattá válás nem morális erény, hanem éppen ellenkezőleg: naivitas, butaság, tudatlanság, az emberi helyzetek tökéletes félreértése, illetve alaptalan bizalom a dolgok jóra fordulásában. A szerző minden bizonnyal nem az olvasó empátiájára pályázik, hanem az elbeszéléssel szemben létesülő ellenállására (HUEMER 1992).

Drach 1983-ban megvakult, ezért a nyolcvanas évek elején fel kellett hagynia az írással. A szerző két utolsó regényét: a *Kudrun*t (1983) és az *O, Catilina*t (1980) 1984-ben közös kötetben kívánta megjelentetni azonos műfajmegjelöléssel. Drach itt (mint ahogyan összes műve esetében) a konvencionális műfajterminológiával szemben saját műfaji kategóriákat használt: „közepes jegyzőkönyvek, regénnyé formálódó önjellemzések” (FUCHS 2018a, 261).⁵

A közös kiadásra Drach életében nem került sor, és a későbbi 2018-as kiadásban az idézett megjelölés már nem is szerepel, ugyanakkor ez a műfaji meghatározás egyértelműen jelzi, hogy az utolsó művek is kapcsolódnak a korábbi kisebb és nagyobb jegyzőkönyvekhez – annak ellenére is, hogy itt, a korábbiaktól eltérően, egyes szám első személyű elbeszélésekről van szó. Az alábbiakban az *O, Catilina* című regényt mutatom be, amely véleményem szerint összegzésként meghatározó szerepet játszik Drach életművében. Egyébiránt ez a szerző kedvenc saját műve is, legalábbis az egyik utolsó, Daniela Strieglnek adott interjújában (STRIEGL 1993) ezt mondja.⁶

⁵ Az *O, Catilina* posztumusként 1995-ben végül megjelent a Hanser kiadónál, a *Kudrun* 2018-ban látott először napvilágot.

⁶ A szerző az interjúkban markánsan és szellemesen nyilatkozik saját és kortársai művészetéről, sommás megnyilvánulásának azonban nem feltétlenül érdemes hitelt adni.

A Drach-életmű nyitó és záró darabja több szempontból párhuzamba állítható. Az első jelentős mű a *Das Satansspiel des göttlichen Marquis* (1928) című színdarab, amely De Sade gigantikussá növesztett (sátáni és játékos) művészi személyiségét állítja a cselekmény középpontjába. A márki minden törvényen és morális gátláson gálánsan felülemelkedve sátáni örömeinek (a züllött intézmények belülről történő rombolásának és a szenteskedők testi-lelki megkínzásának) él, továbbá a teremtés hibáinak esztétikai korrekciójával foglalatoskodik: „Azt hiszem, az ördög művésszé lett, hogy szeretőjét alkotásával díszítse. Ha ugyanis tényleg igaz, hogy az isten szeretetből teremtette ezt a rossz világot, akkor ellenlába miatt ne egészíthetné ki ugyanezen okból, hiszen túlfelül félkész?” (DRACH 1965, 141). Az amorális karakterből kibomló művészi koncepció másik példája az *O, Catilina*, amely egy még inkább romboló energiáktól feszített, hatalmassá növesztett egocentrikus személyiséget állít a középpontba. Azzal az alapvető (részben műfaji) különbséggel, hogy a márki lenyűgözően intelligens és szellemes beszéde helyett a regényben Catilina gátlástalan öntudata mozdítja előre a történeteket. Catilina nem gondolkodó és nem művész, hanem a cselekvés és a lázadás már-már emberfeletti képviselője. Polgárháborút szít, hogy az egész politikai berendezkedést és fennálló erkölcsi rendet elpusztítsa. „Catilina dolga mindazonáltal nem az, hogy olyanokkal viaskodjon, akik hullák kiadását vagy elevenné nyilvánítását tekintik céljuknak. Ő valójában a fennálló világrend kiaknázását és a végső kimerítést követően a káosz ismételt előidézését akarja” (DRACH 2018, 11, ford. Sz. J.).

A regény Lucius Sergius Catilina (Kr. e. 108–62), a patrícius családból származó római szenátor mozgalmas életének utolsó eseményeit (67–62), az összeesküvést, a milíciák akcióit, a végső csatát és a szenátor bukását dolgozza fel. A történeti Catilina több alkalommal indult a consuli tisztségért, de nem sikerült megválasztania magát, és e kudarcokat követően összeesküvést és lázadást szított a köztársaság fennálló intézményei ellen. Drach paratextusként a római történetíró, Sallustius és Plutarchos elbeszélésére, illetve Cicero szenátusban elmondott, ellene intézett beszédeire támaszkodik, amelyek Catilinát Róma történetének legelvetemültebb vereskező politikai bűnözőjeként jelenítik meg. A regényen – a nagy jegyzőkönyv-regényekhez hasonlóan – Catilina ellenlábasainak ellenséges diskurzusai szűrődnek át, amelyek Róma legádázabb ellenségeként tekintenek a főhősre.

A regény egy jövőbeli tér-idő kontinuumban játszódik: Catilina egy 17 éves dél-tiroli gimnazista fiú alakjában tér vissza 2080-ban (100 évvel a regény tényleges megírását követően), hogy bevégezze tervét: a világ erőszakkal történő leigázását. A helyzet megérett a radikális változásra, gondolja az apja hazug aljasságát és képmutatását gyűlölő ifjú Catilina, aki a korrupció és a hipokrácia fertőjét az erőszak leplezetlen és nyílt valóságával akarja felszámolni. Miután önmagát a hidegvérű gyermekgyilkos és nemierőszak-tevő szerepében egyaránt sikeresen kipróbálta, anarchista milíciát szervez iskolatársai és egyéb elégedetlenkedők bevonásával. Előtte azonban apján egy ördögi tervvel áll bosszút: először anyját vérfertőző

viszonyba hajszolja és örületbe kergeti – hogy vizályt szítson szülei között –, aztán elrendezi, hogy apja tévedésből saját lányával randevúzzon. A terv beválik, apja ezt követően magát és a lányát is főbe lövi. A vérfertőzéssel és az apai vállalkozás felrobbantásával beteljesített családi drámát követően Catilina történeti elődjéhez hasonlóan Afrikába megy, hogy pénzt, fegyvereket és erőforrásokat gyűjtsön a lázadás kiszélesítéséhez. Az afrikai zsákmányhadjárat végül balul üt ki, mert a megszerzett fegyvereket és kincseket Catilina saját, ellene áskálódó fivére orozza el.

A dél-tiroli Oberetschből induló „O, Catilina”-mozgalom az elégedetlenkedőket maga mellé állítva Catilina vezetésével világszerte terroristaakciókat hajt végre: házilag gyártott atom- és neutronbombákkal⁷ felrobbantják Párizs, Berlin, Moszkva, San Francisco és New York belső kerületeit, és eközben Catilinát a Nobel-békedíjra is felterjesztik, és oda is ítélik neki. A terrorista pusztítás láncreakcióként halad előre, az elbeszélés egyre eszeveszettebb tempóra kapcsol, amely aláássa az elbeszélte történet hitelességét. A terroristák „ámokfutását” végül egy banális hiba, az atomfegyverek egy washingtoni hotelben történő otffeletése tőri meg, amely az amúgy sem túl sikeres akciók végéhez, egyben Catilina bukásához és halálához, így pedig a történet hirtelen lezárásához vezet.

Az elbeszélés rendkívül sokrétű szerveződése az ellenséges paratextusok és az azokat újra és újra reflektáló bizonytalan identitású elbeszélő/főhős viszonyából fakad. Az elbeszélő ugyanis maga Catilina vagy Catilina inkarnációja vagy egy önmagát Catilina inkarnációjának megálmodó kamaszfiú. „Egyébiránt a nevem Catilina. Ez azt jelenti, hogy a karrierem jó kétezer évvel ezelőtt kezdődött, de egy bizonyos ponton hirtelen megtört. Ezért elköteleztem magamat a visszatérésre, egy alkalmasabb pillanatban kedvezőbb körülmények között” (DRACH 2018, 8–9, ford. Sz. J.). Az inkarnáció az elbeszélés kulcseleme, amely lehetővé teszi az elbeszélő pozíció folyamatos és nehezen követhető vándorlását a történeti és az inkarnálódott tudat között.

Amikor a történeti Catilina menekült, az már a bukása volt. Én viszont mindig menekülök, pedig még csak az elején vagyok. [...] Én mégis még inkább úgy érzem magam, mint ő. Ő én vagyok és ha a járásomat megváltoztatom, az csak azért van, mert neki akkoriban nem volt szüksége útlevele [...] nekem azonban [...] fortélyokhoz kell folyamodnom, hogy más valakiként érkezsek meg oda, ahol nem mutatkozhatok be akként, aki vagyok (DRACH 2018, 69, ford. Sz. J.).

⁷Drach egy alacsony előállítási költségű kisméretű atombomba előállításának tervére utal, amelynek gondolata elvi szinten az 1970-es években az aktív terrorista csoportok (RAF, Vörös Brigádok stb.) merényleteivel összefüggésben vetődött fel. A szerző érdeklődését a téma felkeltette, és rá is talált egy amerikai egyetemista, John Aristotle Phillips (az amerikai médiában „The A-Bomb Kid”) nyilatkozatára, aki a nyilvánosan rendelkezésre álló dokumentumok alapján megvalósíthatónak gondolta egy kisméretű, hordozható atombomba megépítését (FUCHS 2018b, 273).

Az inkarnáció továbbá megenged egy vég nélküli reflexiót, amely a korábbi történeti forrásokkal való polemizálásra, illetve az aktuális és a történeti múlt közötti viszonyítgatásra irányul.

Vidékünkön egy ifjú nép szökdécsel az elmúlt idők pompájának és hatalmának romjain. Alig őrizte meg a régiek tiszta nyelvét [...] Rómából csak a mocsár maradt meg, amelyben azok a népek fetrengtek, amelyek az országba betörték. Annak okán, hogy a lakosok madarakat esznek, a madarak hangját is hatalmukba kerítették. Mivel azonban nem tudnak repülni, kalapjukat a levadászott szárnyasok tollazatával díszítik. Manlius és én valódi rómaiak vagyunk, és most már Caesar is hozzánk tartozik, hacsak időlegesen is (DRACH 2018, 29, ford. Sz. J.).

Az inkarnáció folytán az elbeszélő mindvégig képes önmagát és a történéseket tárgyilagosan és sokszor kívülről szemlélni. Ez a hűvös, távolságtartó, érzelmileg sivár perspektíva önvallomással mint beszédmóddal ötvözve morálisan ambivalens nézőpontot eredményez, hiszen az elbeszélő megbánás, büntudat és szégyen nélkül számol be kényszeresen elkövetett gáztetteiről. A narcisztikus-pszichopatikus elbeszélést a beszélő excentrikus megszállottsága és hajthatatlan vágya uralja, amely néhány dologra korlátozódik: a legfontosabb, hogy bosszút álljon az apján, másrészt a szadizmus és fajtalankodás, hogy nőket, erőszakkal vagy esetleg a nélkül a magáévá tegyen (beleértve az anyját és nővérét is), harmadrészt, hogy minél pusztítóbb polgárháborút robbantson ki.

Fontos azonban megemlíteni, hogy az említett gazságok valóságos és komoly mivolta gyakran megkérdőjeleződik. „Mindazt, ami itt történik, csak azáltal lehetne igazolni, hogy nem valóságosan történik” (DRACH 2018, 107, ford. Sz. J.), mondja Catilina az afrikai kábítószeres kalandok során. Azonban az események valószínűtlen volta is értelmezhető a fikcionalitás jelzéseként. Az apja ellen irányuló bosszú, amelyhez Catilina gonosz módon csaliként anyját és nővérét is felhasználja, sikerrel végződik: az apja magával együtt Catilina nővérét is agyonlövi, a lány azonban az afrikai kalandok során, más keresztnévvel ugyan, de visszatér a történetbe. A nők ellen egyénileg és csoportosan elkövetett szexuális kegyetlenkedések a szüzse gyakran visszatérő rituális elemei, amelyek szadista túlzásaikkal sokszor inkább vad szexuális fantáziáláshoz hasonlíthatnak. Végül az anarchista-terrorista akciók (emberrablások, robbantásos merényletek) folyamatosan balul ütnek ki, így az amatőr kivitelezés nem egy gonosz drámára, hanem egy olcsó bohózatra hasonlít a leginkább.⁸

⁸ Ezzel kapcsolatban érdemes utalni arra a kézenfekvő értelmezésre, amely a Catilinához társult pitiáner, kisszerű, de mindenre felhasználható „hasznos idiotákat” a 68-as diákmozgalmakkal, illetve a 70-es évek nyugat-európai kommunista terrorista csoportjaival hozzák összefüggésbe, amelyek

A gaztettek végtelen sorát az elbeszélő önmaga számára a történeti Catilina elszántságával legitimálja, kifelé pedig az úgynevezett tisztességes emberek még súlyosabb bűneire (elsősorban az elkendőzésre, hazugságra, árulásra és morális képmutatásra) történő hivatkozással igazolja. Például az első szenátusi beszédéről a következőket mondja:

Csak annyit válaszoltam, hogy bár apám haláláért morálisan felelős vagyok, mindazonáltal büntetőjogi szempontból nem vagyok vétkes. [...] Ami az összes többi dolgot illeti, ezeket csak ellenségeim találták ki, és most azt kell látnom, hogy a dolgok épp ugyanúgy állnak, mint még apám életében, csak a botrány számít, nem az, ami tényleg történt. Ha igaz, hogy én gazember vagyok, akkor a tisztességes emberek még nagyobb gazemberek (DRACH 2018, 125, ford. Sz. J.).

A regényben, Drach egyéb műveihez hasonlóan a legsúlyosabb gonosztettek ismétlődnek: csoportos nemi erőszak, vérfertőzés, emberkereskedelem, tömeggyilkosság, kannibalizmus. Az említett cselekmények elvárt következménye azonban rendre elmarad, mivel ezeket semmiféle korrekció, megtorlás vagy büntetés nem kíséri. Az igazságszolgáltatás alapvetően hibásan működik: Catilina tényleges bűneiért tévedésből vagy véletlenek folytán mindig valaki mást vonnak felelősségre, az el nem követett bűnök alól viszont nem sikerül magát tisztáznia. Catilina atombombákat robbantgat, miközben odaítélik neki a Nobel-békedíjat, ezalatt ellenlábasai, Cicero és Cato aljas támadásokat intéznek ellene olyasmikkel kapcsolatban, amiket nem követett el. Catilina a szenátusban jogosan vitatja az ellene felhozott gátlástalan korrupciót, (a regényben nem is létező) fia meggyilkolását és számtalan egyéb vádat, miközben a saját beszédében feltárt valódi bűnlajstrom senkit se érdekel. A poétikai igazságosság következetes meghiúsulása Drach történeteinek állandó vonása: a cselekmény kauzális láncolatát látszólag valamiféle gonosz fatalitás irányítja: a banális véletlenek, balesetek, felcserélések, tévedések lehetetlenné teszik az igazságosság és bármiféle egyensúlyi állapot megvalósulását.

Az inkarnáció folytán a regényben mindvégig jelen van a fokozott önfigyelés, amely általában arra a problémára irányul, hogy az elbeszélő tettei igazodnak-e a „Nagy Catilina” történetírásban megrajzolt profiljához, illetve megkérdőjelezzik-e azokat a hamis vádakokat, amelyekkel a sunyi történetírók és a fondorlatoskodó Cicero saját haszonszerzésük érdekében Catilinát támadják. Ezt a megfigyelő attitűdöt támogatja az elbeszélő másokkal és magával szemben tanúsított érzelmi közömbössége is. Catilina reflexióiba és leírásaiba nagyon ritkán keverednek affektív aspektusok (eltekintve a haragtól és a bosszúvágytól), amely egybevág

valódi céljai a botrányos és félresikerült akciók körüli hírverésen túl (a regénybeli alvilági tevékenységekhez hasonlóan) nem tisztázottak (FUCHS 2018b, 266).

Drach korábbi, jegyzőkönyv-stílusban írt regényeivel, hiszen ezeket ugyancsak extrém távolságtartás, részvétlenség és a pátosz teljes hiánya jellemzi.

Ahol a részletekbe menő részvétlen elbeszélés az emberi esendőségről, szenvedésről, veszteségekről szól, az elbeszélő rendre olyan spekulációkba és gondolatokba bonyolódik, amelyek konvencionálisan a ki nem mondható tartalmak körébe tartoznak. Az elbeszélő leplezetlen nyíltsággal beszél mások kínzásáról, és megvetően tekint a szánalmat keltő emberi esendőségre. „Anselmo Haberfellner temetésén [...] őt követte Claudia Louisával, mellettük pedig én, hogy megnézzem, hogy egy állítólagos germán temetésén vérezni kezdenek-e a halott sebei, amint a gyilkos a közeledik. Semmi ilyesmi nem történt” (DRACH 2018, 15–16, ford. Sz. J.). A retorikában ezt az eljárást, amely az emberi gyengeségeket, veszteségeket, igazságtalanságokat gúnnyal ábrázolja, szarkazmusnak nevezik, és általában az irónia egyik alfaját értik alatta. A szarkasztikus élcelődés azonban nem a kimondott és a vélt tartalmak között feltételezett diszkrpancián alapul, hanem a megnyilvánulás vagy láttatás tabusértő voltán. Drachnál rendre morális konvenciók sérülnek, amikor az elbeszélő nem diszkrécióval, együttérzéssel, komolysággal közelít a többiek szerencsétlenségéhez.

Amint a bevetés tervszerűen mindenütt kezdetét vette, letéptem Louisa ruháját [...]. Eközben megégett a hátsóm, mert túl közel kerültem a tűzfészekhez. Ezen túlmenően majdnem eltalált a pontosan érkező és darabokra tépett igazgató bal keze, amely éppen akkor repült körbe. A civilben érkező két rendőrnek és az egyenruhában megjelenő futárnak nyoma sem maradt. [...] Közülünk, eltekintve saját égett fenekemtől, csak Romulus szenvedett el kisebb veszteségeket. A bal cipője elől szétment a nagy és a következő lábujjánál, ahogyan az ujjak is. Bár nyöszörögve a keresésükre indult, nem találta meg őket (DRACH 2018, 31, ford. Sz. J.).

A tabusértő látásmódot a legnagyobb természetességgel és részletességgel taglaló leplezetlen önvallomások egymásutánja a normaszegő viselkedést már-már komolytalanná teszi. A kegyetlenkedés bántó realizmusa és a tabusértések túlzó, hiperbolikus ábrázolása még komikus hatást is kelt:

Nem volt több megbocsátás. Mindkettőt lepuffanthattuk volna, úgy, ahogyan voltak. Egyetlen lövés is elég lehetett volna, hogy mindkettőt átlyukassza. De az adott pillanatban előnyösebb volt, hogy inkább nevetéssel vonjuk ki őket a forgalomból. Hova tűntek azok a kemény és bimbózó mellek, amelyekre a fejemet lehajtottam, mielőtt még [Louisa/Fulvia] apját a gondviselésre bízta volna [...] (DRACH 2018, 88, ford. Sz. J.).

Catilina számára nagyobb élvezetet jelent, ha megvetően kineveti az őt elárulókat, mint ha pusztán csak lelőné őket. A gaztettek groteszk lajstroma az olvasót is könnyen nevetésre készíti. De ennél meglepőbb dolog is történik a befogadás során: amennyiben az olvasó az elbeszélő obszcén durvaságait jól viseli, és nem teszi félre a regényt (amiért igazán kár lenne), Catilina erőszakos lázadását (legalábbis a fikció szintjén) egyre inkább elfogadja. Catilinát haragja sarkallja a pusztító támadásra,⁹ és erőszakosságát, szadizmusát, bosszúálló vágyait kezdettől fogva nem titkolja. Ez a példátlan őszinteség és leplezetlenség az, amely Catilinát kiemeli a középszerű gonosztevők közül, és autonóm karakterré avatja: gondolatai és cselekedetei között a legapróbb differenciát sem lehet felfedezni. Catilina lázadása a regényben morális indíttatású: az apák generációjának képmutatása, a hazudozás, a színjátékok felett érzett undor, felháborodás és harag váltja ki. Ez az ellenállás nem nihilista, és nem a morális ítélkezés eltörlésére irányul. Sokkal inkább a morál hagyományos értékmérőjének a megfordítását célozza, ugyanis itt nem a tettek megítéléséről, hanem a múltból szóló diskurzus őszinteségéről, a leplezetlen vallomásról és az ezzel együtt járó felelősségvállalásról van szó. Bár az inkarnáció folytán az elbeszélő valódi identitása mindvégig rejtélyes marad, a hitelesség szándéka nem válik kérdésessé.

Azon okból nem utaltam Ödipusz történetére, mert ő aligha sejtette, hogy kit ejtett teherbe és kit ölt meg, és ezen túlmenően itt a dolgoknak fordított sorrendben kellett bekövetkezniük. Nem is vágytam anyámra soha és most sem vágyom, amikor is nem teherbe ejtettem, hanem csak megfertőztem [gonorreáival]. [...] Sosem hallottam arról, hogy az epilepszia védene a gonorreia ellen, de majdnem elhittem, amikor [az epileptikus] Caesar nem betegedett meg. Hogy az anyám a fertőzést, amelyről azt hitte, hogy az apámtól kapta el, hogyan viselte, és hogyan emésztette meg, hogy elcsábítottam, azután pedig Caesarnak átengedtem [...] csak később tudtam meg [...] (DRACH 2018, 38–39, ford. Sz. J.).

A főhős státuszát firtató olvasó számára a regény utolsó két oldala hozza el a bizonyosságot: a záró keretelbeszélésben a 17 éves Catilina hosszú lázalmából ébredve rácsodálkozik a békésen körülötte álló családtagokra és ismerősökre, akiket, legalábbis részben, korábban megölt vagy megerőszakolt. Még a sokszor kigúnyolt fizikatanár Cicero is ott áll közöttük, és a mottóként a regény elején álló tartalmi útmutatás, amely néhány sorban összegzi a cselekményt, ugyancsak a regény legvégén nyeri el értelmét: az elbeszéltek kéjes és borzongató lázalmok. Catilina világ pusztítását célzó gaztetteinek elbeszélése hiteltelen, a Catilináról szóló paratextusok hibásak, már a címadás (*O, Catilina*) – amely Cicero ismert retorikai kérdését

⁹ A morális undorral és haraggal kapcsolatban vö. HORVÁTH 2020, 123f.

hivatott megismételni („Meddig élsz még vissza, Catilina, béketűrésünkkel?”; CICERO 1987, 57) – is tévedésen alapul, mert egy o-val többet tartalmaz. A nyitó keret vagy mottó mindezt egy jegyzőkönyv stílusában két mondatban foglalja össze:

Catilina, a legifjabb és jövőendő, apja műfogai által indítatva azt érzékelté, hogy apja és a rend más képviselőinek hamis erkölcsisége alatt bűn lakozik, amelyet ő [Catilina] szívósabban és mezítelenebbül űz, mint azonos nevű elődje, mégis azt kell látnia, hogy gáztettei nem önmaga, hanem a rendszeretők javára válnak, végül pedig becsületes fivére tulajdonába vándorolnak. Ezért oda jut, hogy magáévá teszi a világ elpusztításának elégtelenül őrzött eszközeit és ezeket, mindenféle különös értelmet nélkülözve egy csatakiáltás kíséretében beveti, azonban a pusztítás kiteljesítésében kudarcot vall egy botlás miatt, amit Ciceroval szemben követ el, akitől az ellene intézett beszéd lelkesítő szavait átvette. Ébredéskor a világot kiinduló állapotában leli, ám apjának igazi fogai vannak, a fivére nem is létezik, a csatakiáltásban pedig egy „o”-val több van (DRACH 2018, 7, ford. Sz. J.).

Az „egyel több o” igazi kulcsmomentuma a regénynek, amelynek keretelbeszélése azzal zárul, hogy a lázálmából felébredő ifjú Catilinát fizikatanára, Cicero megfeddi a hibás fordításért, miszerint a latin eredetiben nincsen „o”. A szóban forgó kérdés „Meddig élsz még vissza, Catilina, béketűrésünkkel?” Cicero első Catilina elleni beszédének szállóigévé vált kezdete, amely retorikai funkcióját tekintve költői kérdés. Adamik Tamás az említett beszédéről szóló elemzésében utal arra, hogy a szóban forgó költői kérdést Quintilianus gondolati alakzatként tárgyalja, mivel nem érdeklődést, hanem támadást fejez ki (ADAMIK 2018, 132). A történeti Cicero felháborodását juttatja érvényre, aki nem tud napirendre térni Catilina örülsége és vakmerősége felett, hogy az az összeesküvés leleplezését követően is megjelenik a szenátusban. A regénybeli Catilina a költői kérdésben kifejezésre juttatott ellene irányuló támadást az „o” betoldásával¹⁰ a felkiáltás (exclamatio) gondolati alakzatává változtatja és megfordítja – a regényben ez már nem is csak felkiáltás, hanem egyenesen csatakiáltás. Így Catilina szimbolikusan is Cicero fölé kerekedik, illetve nevetségessé teszi az ellene áskálódó fondorlatos szenátort.

*

A Catilina-regény durván tabusértő és kulturális konvenciókat radikálisan felforgató tartalmaival sok esetben a prezentálhatóság és az elfogadhatóság határát súrolja (vagy egyenesen átlépi). Az elbeszélő affektív és morális érzéketlensége,

¹⁰ Cicero idézett beszédének a fordításaival kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy több angol fordításban szerepel az „o Catilina”. Az angol fordítók feltehetően a nagyobb hatás kedvéért döntöttek a patetikusabb megszólítás mellett.

implicit szarkazmusa a Drach-szövegek egyedi vonása, a Catilina-regény azonban továbblépést jelent, amennyiben nem egy hűvösen távolságtartó jegyzőkönyvi instancia, hanem egy pszichopata jellegű főhős beszéli el, illetve értékeli a történeteket. Mivel azonban az én-elbeszélést meghatározó inkarnáció folytán külső nézőpontok is bevonásra kerülnek, a jegyzőkönyvi stílus egyik alapvető vonása itt is érvényre jut. Ez nem más, mint az olvasóban „kiváltott ellentmondás”¹¹ az igazságtalan jegyzőkönyvvel szemben (SCHOBEL 1995b, 12–13).

A szöveg éppen az inkarnációs „stíluskísérlet” által válik az életmű szempontjából összegző jellegű alkotássá, amely allegorikus olvasatban az én-elbeszélésen keresztül a szerzői hitelességgel, az alkotás morális aspektusaival, az érték- és értelemteremtés lehetőségeivel foglalkozik. Nem utolsósorban pedig az olvasóval, akinek fel kell hagynia a morális ítélkezéssel, máskülönben maga is Catilina haragjának tárgyává válik. Az olvasónak Catilina morális elítélésétől el kell jutnia saját morális nézőpontjának revíziójáig. Addig a felismerésig, hogy az ember csak a saját maga számára lehet bűnös, és nem mások szemében vagy a törvény nevében. A morális ítéletek pedig csak azért rosszak, mert mindig másokra vonatkoznak.

Ha semmi mást nem teszek, csak igazságtalanságot, legalábbis mások szemében, akkor ez csak azért történik, mert ezen tekintetek szemléletét és kifejezését mindig kétségbe vonom, hordozóik becsületességével és örökölt kapott bálványaik valódiságával egyetemben (DRACH 2018, 95, ford. Sz. J.).

Catilina utolsó beszéde leghűségesebb emberei előtt felér a szerző vallomásával, aki e lázadás szellemében alkot, ám olvasói számára nem kíván univerzális értelmet (becsület, szabadság, Isten, cél) kölcsönözni az emberi cselekvéseknek, mert ezen fogalmak a legalkalmasabbak a saját bűnök patetikus elkendőzésére és a morális képmutatásra:

Ahogy akkortájt, úgy most is előrelátható volt, hogy a Róma ellen folytatott harc lesz a legvégső. És ezért megint rajtam volt a sor, hogy most, akárcsak akkor, megmaradt híveim előtt beszédet mondjak, amellyel az előreláthatóan sikertelen végső ellenállásra buzdítom őket. Ez a mai beszéd azonban nem ugyanaz volt, mint amit több mint kétezer évvel ezelőtt tarthattam. Most ugyanis, legalábbis utólag, híveim elé kellene tárnom egész programunkat és vezérelveimet, amelyeket mind ez idáig szándékosan elhallgattam előttük annak érdekében, hogy ezen elveket el ne áruljam és meg ne csúfoljam.

Először elővezettem, hogy az újkor első nagy filozófusa felhatalmazott engem arra a magyarázatra, hogy „Gondolkodom, tehát vagyok!”. És ti is a részeim vagytok,

¹¹ Schobel Drach saját kijelentésére („Erzeugung von Widerspruch”) utal.

úgymond a kiterjesztett Énem, amely általam gondolkodik, ezért ti is vagytok. Hogy azok is vannak-e, akik ellenünk törnek, nem bizonyított. Talán csak akadályok vannak, amelyeket magunknak állítunk. Ti, barátaim, kiterjesztett Énem, esetleg megkérdezhetitek, „Mi mit gondolunk általad? És hol leljük meg a különbséget saját magunk és öközöttük?” Mivel tehát ti éppen én vagyok, nem is kell kérdeznetek. Amit gondolok, azonnal valóra váltottuk, amint eszünkbe jutott. [...] Terv és tett a legtöbbször egy volt számunkra. És bátorságunkon kívül semmit sem tudok nektek felmutatni, amire hivatkozhatnátok. Ha az ember értelmet keres, csak azt találja, amit ürügyként használ. Nem tudok nektek olyasmit adni, ami nekem sincsen. De nem is tévesztelek meg titeket (DRACH 2018, 178, ford. Sz. J.).

Bibliográfia

- ADAMIK Tamás (2018), Cicero Catilina elleni első beszédének struktúrája, in *Antik Tanulmányok, Studia Antiqua*, LXII, 129–150.
- BERNÁTH Árpád (2012), Széljegyzetek a természettudományos és a művészeti megismerés sajátosságaihoz, *Korunk* 23, 2012/4, 23–27.
- CICERO *válogatott művei* (1987), vál. és az utószót írta HAVAS László, ford. BORZSÁK István et. al, Budapest, Kner.
- „Das Dumme, welches auch das Böse ist”. Daniela Strigl im Gespräch mit Albert Drach, der am 17. Dezember 90 Jahre alt wird, *Wiener Journal* (1993), Dezember 1992/Jänner 1993, <http://www.albert-drach.at/leben-werk/interviews/daniela-strigl/> (2020. 11. 23.)
- DRACH, Albert (1965), *Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen*, München–Wien, Albert Langen – Georg Müller (= Albert Drach Gesammelte Werke, 2), 113–184.
- DRACH, Albert (2018), „O Catilina”. *Ein Lust- und Schaudertraum. Kudrun. Ein deutsches Heldenlied im Inhalt zusammengefaßt und durch ihr Tagebuch ergänzt, belegt und widerlegt*, hg. von Gerhard FUCHS (= Albert Drach Werke in zehn Bänden, 9), Wien, Paul Zsolnay.
- FISCHER, André (1995), „Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie.” Zum Humor bei Albert Drach, in Gerhard FUCHS – Günther A. HÖFLER (Hg.), *Albert Drach* (= Dossier, 8) Graz–Wien, Literaturverlag Droschl, 31–50.
- FUCHS, Gerhard (2018a), Hinweise zur Edition, in DRACH 2018, 261–262.
- FUCHS, Gerhard (2018b), „O Catilina. Ein Lust und Schaudertraum. Nachwort, in DRACH 2018, 263–277.
- HORVÁTH Márta (2020), *A történetmondás eredete. Irodalom, evolúció, kogníció*, Budapest, Typotex.
- Im Gespräch. Peter Huemer spricht mit Albert Drach.* (1992), Wien, ORF Radio Österreich. <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/011D0290-252-00199-00000BBC-011C3764/pool/BWEB/> (2020. 11. 23.)
- MILLNER, Alexandra (2004), Die kleinen Protokolle. Allgemeines Nachwort, in DRACH, Albert (2013), *Amtshandlung gegen einen Unsterblichen. Die kleinen Protokolle*, hg. von

- Ingrid CELLA – Gerhard HUBMANN – Alexandra MILLNER – Eva SCHOBEL (= Albert Drach Werke in zehn Bänden, 11/2.), Wien, Zsolnay, 223–227.
- PICHLER, Doris (2020), Recht gerecht schreiben? Die Ambivalenz der Recht-Schreibung in den Protokollen Albert Drachs, in Susanne KNALLER – Doris PANY-HABSA – Martina SCHOLGER (Hg.), *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis, Prozess, Produkt*. Bielefeld, Transcript, 189–206.
- SCHOBEL, Eva (1995a), Albert Drach – Ein lebenslanger Versuch zu überleben, in Gerhard FUCHS – Günther A. HÖFLER (Hg.), *Albert Drach* (= Dossier, 8), Graz–Wien, Literaturverlag Droschl, 329–372.
- SCHOBEL, Eva (1995b), Albert Drach oder das Protokoll als Wille und Vorstellung, in Bernhard FETZ (Hg.), *In Sachen Albert Drachs*, Wien, Wiener Universitätsverlag, 8–13.

THOMKA BEÁTA

Regényciklus-poétikák. Kortárs modellek, komponálási elvek

Azoknak az időknek a regény volt az uralkodó művészeti formája, a szélesen áradó, majdnem parttalan elbeszélés-fajta, amely nem csupán egyéni sorsokat tárt fel, de egész társadalmaknak tartott tükröt, és aktuális, a közönséget foglalkoztató kérdésekkel bajlódott. A legtöbb művelt ember olvasta a kortárs regényeket. Elbeszélni: mélyen gyökerezett ez a tizenkilencedik század lelkében (MCEWAN 2000, 70).

A brit elbeszélő gondolatát a jelenkori világirodalom sem cáfolja meg különös módon, és tűnődésre készíthet bennünket az, hogy milyen széles körű érdeklődés mutatkozik a terjedelmes trilógiák, tetralógiák, hexalógiák iránt. Mintha az olvasói szokások változása a McEwan által említett régi minta mai időszérűségére utalna. E belátások alapján foglalkozom a különféle poétikák jegyében íródott kortárs román, izlandi, norvég, német és olasz regényciklusokkal. Mircea Cărtărescu *Káprázat (Orbitor)* 1–3. (1996–2007), Jón Kalman Stefánsson *Menny és pokol trilógia (Himnaríki og helvíti)* (2007–2011), Karl Ove Knausgård *Harc (Min kamp)* 1–6. (2009–2011), Terézia Mora *Kopp-Trilogie* (2009–2019), Elena Ferrante *Nápolyi regények (L'amica geniale)* 1–4. (2011–2014) nemzetközi visszhangot kiváltó művek. A regényfolyamok egyes kötetei eredeti nyelven és fordításban sem egy időben jelentek meg. Évek teltek el megírásukkal, és a nemzetközi kiadásokkal. Az első kötetek több esetben folytatásos regényre jellemző várakozást váltottak ki, mint például Ferrante és Knausgård könyvei. A terjedelmi szűkülés és tágulás a műfaj rugalmasságáról, változatosságáról tanúskodó lehetőség. Kérdéseim tehát, hogyan működik e nagyregényekben a műfaji emlékezet és felejtés, milyen műfajtipus-körvonalakat idéznek, és hogyan módosítják az előzményeket. Az elrendezési és szerkesztési elvek a művészi beállítottságok, ízlések és formacélok különbségeit is körvonalazzák.

Műfaji emlékezet, műfaji felejtés

A 20. század második felétől eltérően, amire inkább a kisregény és a szűkebb terjedeleme volt jellemző, a ciklusok terjedelme a regényfolyamot idézi, a művek oldalszáma meghaladja az ezret, sőt a három-négyezret is. Formai és tematikai

szempontból az önéletrajzi fikció és a fejlődésregény új variációinak gyakorisága a jellemző. A minták, előképek természetesen módosulnak, s inkább a prózapoétikai fogalmi eszköztár korlátaival magyarázható az ismert kategóriák emlegetése a szerzők és a kritikusok részéről. Megfigyeléseim szerint a fikcióban a fejlődés és a nevelődés helyére a személyiség változásainak dinamizmusa és elsősorban a belső átalakulások folyamata került. A Knausgård-regény különleges hangsúlyt helyez önéletrajzi hőse értelmiségi kiteljesedésének dokumentálására. Az áthagyományozott formai körvonalakat a műfaji áthajlások és érintkezések is korrigálják. Knausgård biografikus fikciója képleírásokkal és egy könyvnyi esszével, a Mora-trilógia második kötete naplótöredékekkel bővül, Cărtărescu és Stéfansson kompozícióját és regénynyelvét pedig nem a narratív, hanem a költői imagináció és eszköztár alakítja. Példáik alapján nem csupán a történetközpontú elbeszélés, hanem az asszociatív szerkesztés és a metaforikus logika is ciklusteremtő elvnek bizonyul. A személyes sorstörténeteket a regényfolyamok diszkontinuált formában, egy-egy meghatározó életszakasz vagy eseménysor kiemelésével, kihagyásosan, epizodikusan állítják elénk. Az észrevétel a hagyományosabb elrendezést követő Ferrante-műre is érvényes.

Történeti poétikai kérdések

M. M. Bahtyin a harmincas években értekezett a nevelődési regényről, a munkának sajnálatosan nyoma veszett, két előkerült fejezete és a gazdag vázlat- és jegyzetanyag 1979-ben jelent meg. Regénytípológiája középpontjában a hős bemutatásának szerkezeti elvei állnak, amelyek által a regénytípusok elkülönülnek egymástól. A mostani tárgy szempontjából, mint említettem, az önéletrajzi és a Bildung-modellnek van jelentősége. Noha Bahtyin poétikája a műfaj legkorábbi és klasszikus példáira hivatkozik, a kortárs művekre is érvényes észrevétele, amely szerint egyik „váfaj sem hordozza tiszta formában alapelvét. (...) Mivel pedig a regény elemei kölcsönösen meghatározzák egymást, a hősformálás minden adott elve egy bizonyos szűsétípussal, világfelfogással, regénykompozícióval jár együtt” (BAHTYIN 1986, 421). E tekintetben az öt vizsgált ciklust alapvető különbségek jellemzik. Mora és Cărtărescu regényeiben nem, Ferrante, Stéfansson, Knausgård műveiben pontosan követhető Bahtyin gondolata: „Keletkezésben van az ember sorsa és ezzel együtt ő maga, az emberi jellem is” (BAHTYIN 1986, 437). Az izlandi mű névtelen fiúja, továbbá Elena, Lila és Karl Ove „együtt formálódik a világgal”, noha Stéfansson hőst csupán néhány rövid élethelyzetben, Elenát, Lilát évtizedeken át követhetjük, Karl Ove ifjúkorát pedig a felnőtt idézi fel. A három mű három szűsétípust, elrendezést és szemléletmódot példáz.

Franco Moretti szerint a 19. századi fejlődésregény középpontjában az Én-konstruálás áll. Az angol hagyományban az egyén azonosságát a külső világ

fenyegetése veszélyezteti, míg a goethei modellben a folyamatot a különféle kötelezettségvállalásokkal való fokozatos megbékélés, az intenciók összeegyeztetése jellemzi. A Bildungsroman 18. és 19. századi hagyománya példaszerű jelentésvonatkozásokat is tartalmazott. A jelenkori regények e tekintetben a műfaji felejtést dokumentálják. A mintára csak a szereplő életkori és karakterbeli változásainak az időben kiterjesztett története emlékeztet. A személyes vagy harmadik személyű narrátor figyelme arra irányul, hogyan mélyül el a szereplő önértése az egyéni tapasztalatok bővülésével. Knausgård-nál igen hangsúlyos a befelé forduló figyelem, az önelemző magatartás, ám ennél is jelentősebbnek tűnik az az alaposság, amivel elbeszélőjének intellektuális kibontakozását, a szellemi Bildungot követi.

Az elbeszélő műfajok a 18. század második felében szakítanak a továbbadható tanulságok gondolatával, írja Vladimir Biti. Kezdetét veszi az (elveszített) hiteles *tapasztalat*, illetve az (elveszített) autentikus *elbeszélés* feltételeinek kutatása. A tapasztalat már nem hiteles, mert nem mérvadó a jelen vonatkozásában, az elbeszélés pedig nem megbízható a múlt összefüggésében. Lawrence Stern *Tristram Shandy*jének igyekezete hasztalannak bizonyul a saját múlt feltárásában, mert az folyamatosan elillan előle. A történetmondás folyamata minduntalan lemarad az eseményekről, szimultaneitásuk elérhetetlen, mert a megtapasztalás ritmusa nem egyeztethető össze annak elmondásával: élete első napjának rekonstrukciója egyéni elbeszélést igényel (BITI 1997, 352). Az időbeli ingázás narratív eljárásai és a jelen eseménysorába ékelődő visszatekintések éppen e megoldhatatlanságot érintik. A történet idejének és a közlés síkjának a kettősségére figyelmeztető elbeszélői utalásokban működésbe lép a műfaji emlékezet.

Az *egyéni tapasztalatot* s általa az egyén korélményének érzékeltetését a történetelvű (Ferrante) és a szokatlan poétikai megoldásokat követő regények (Cărtărescu, Stéfanesson) is kitüntetik. Ha a családhoz vagy a társhoz, baráthoz fűződő viszony áll a középpontban, mint a két lány közötti ragaszkodás a Ferrante-műben, vagy a házasság, gyermeknevelés a Knausgård-opusban, akkor az árnyalt, részletező bemutatás tárgyává válik. E két ciklus érintkezésben áll a családtörténeti regényhagyománnyal is. A környezet atmoszférájáról rendszerint közvetett módon szerzünk képet, a helyzetek sorozata és a mikrovilágok nem alkotnak tágas panorámát a regényekben. Ennek ellenére mégis kirajzolódnak azok az erővonalak, amelyek a közösség szokásrendje, a társadalmi szerepekkel kapcsolatos hagyományos felfogás és az uralkodó nézetek által befolyásolják a nápolyi vagy a norvég fiatalok sorsát. Elgondolkodtató, hogy az elemzett művek közül a sok hangnemű, kompozicionálisan kiegyensúlyozatlan *Káprázatnak* a történelemképe a legkritikusabb és legtágabb a társadalmi panorámája, holott Cărtărescu folyamatosan az imagináció, a szürreális képzetek és egy nagyméretű szatirikus tabló határmezsgyéjén egyensúlyoz. A mű e belső kontrasztja kétségtelenül erős hatásimpulzusok forrása, ami hozzájárulhatott a nemzetközi elismeréshez is.

Tervszerűség és spontaneitás

Az eredeti szerzői koncepciók ritkán voltak vagy lehettek eleve véglegesek. Az alkotás jellegéből következően a megírás során módosultak, vagy éppen a kezdő kötetekkel kiváltott előnyös, illetve kritikus reakciók hatására változtak. A nagy terjedelem nem értékteremtő poétikai tényező, az elemzett korpusznak mégis jellegadó vonása. A ciklikus építkezés nem feltétlenül követ vagy követhet fegyelmezett kompozíciós elveket. Az elrendezés esetlegessége, az epizodikusság, halmozás, a felesleges részletezés, terjengősség, csapongás, a szelekció hiánya, a hangvételtbeli ingadozás, szertelenség, áradás, bőbeszédűség lazaságot eredményez, vagy éppen a szerkesztetlenség és a túlbeszélttség benyomását kelti. Példákat az érintett művek is felkínálnak.

Az előzetes terv szerinti narratív építkezés, illetve a tervezést elvető és a spontán alakulásra támaszkodó eljárások különféle módon nyilvánulnak meg. A tervszerű komponálás emlékeztet irodalomtörténeti példája Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* (1913–1927) című regényciklusa. Nagy terjedelme ellenére szigorúan felépített, bonyolult szerkezetű mű. *A megtalált idő*, a befejező kötet közvetlenül az első fejezet megírását követően elkészült. Megjelenésekor Proust már nem élt. Építészeti fogalmakkal jellemezhető kompozíciójában tartópilléreként áll az emlékezés a korai életszakaszra és az érettkori belátás kontrasztos szembeállítás. Az időszembesítés következtében egyazon szereplőcsoport vonul fel két megjelenítésben, amiket több évtizedes időtáv választ el egymástól. *Az eltűnt idő nyomában* legyezőszerűen tárja fel és teszi érzékelhetővé az időmúlás elvont tartalmait. Proust Paul Soudayhoz írott levelében érinti a saját komponálási elveit:

Je crains que l'architecture de *A la recherche du temps perdu* ne soit pas plus sensible dans ce livre [*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*] que dans le *Swann*. Je vois des lecteurs s'imaginer que j'écris, en me fiant à d'arbitraires et fortuites associations d'idées, l'histoire de ma vie. Ma composition est voilée et d'autant moins rapidement perceptible qu'elle se développe sur une plus large échelle (...); mais pour voir combien elle est rigoureuse, je n'ai qu'à me rappeler une critique de vous, mal fondée selon moi, où vous blâmez certaines scènes troubles et inutiles de *Swann* (PROUST 1933, 69–70).

A továbbiakban Proust az első kötet bírált részletét említi, ami majd csak a 4–5. kötetben fog szerepet játszani. Ha pedig ezt kihagyná, akkor mindkét későbbi kötet közvetlenül „az olvasó fejére zuhanna”. A rendkívül tudatos komponálás megerősítése az alábbi levélrészlet is: „*A la recherche du temps perdu* est si méticuleusement »composé« (...) que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume...” (PROUST 1933, 72).

Proust tehát tisztában volt azzal, hogy lesznek szövegének feleslegesnek tűnő részei, ezek indokoltságát azonban csak a művész elképzelését felvázoló szerző ismerhette. Az egyes kötetek elkészültét, illetve megjelenését hátráltató körülmények, a szerző betegsége, a világháború, hozzájárult az egyes „közbülső kötetek” terjedelmi bővüléséhez. Ettől függetlenül azonban érvényesül a nyitó és záró kötet pillérszerű hatása és fontossága. Egyes szerkesztési eljárásainak nyomai a kortárs ciklusokban is felismerhetők. Ilyenek a jelenet, az ugrások, kihagyások, valamint az összefoglalások, melyeket Genette elemzett behatóan. És ilyen az egyes szövegrészletek poétikai indokoltsága vagy feleslegessége is, amikre nem minden jelenkori szerzőnek lenne a Proustéhoz hasonló magyarázata.

Work in progress

Cărtărescu, Stefánsson, Ferrante nyilatkozatai arról tanúskodnak, hogy a megírás folyamatában alakuló poétikákra támaszkodnak. A regényciklusok megkülönböztető tényezői az elbeszélő személye és a történet által átfogott időtáv. Cărtărescu *Káprázat*, Knausgård *Harcom* és Ferrante *Nápolyi regények* című művének elbeszélője első személyű. Cărtărescu ciklusa a heterogén síkok váltogatásával együtt cserélgeti a személyes és a külső nézőpontú elbeszélőket. Rendszerint Mircea szólamát követjük, a második kötetben azonban a közlés átmenetileg harmadik személyűre vált, a központi elbeszélő szereplő, Mircea pedig szinte teljesen eltűnik. Az első és a harmadik kötet a gyermekkori életszakasz eseményeit felidéző visszatekintés, amit az íróként fellépő Mircea perspektívája alakít. A történet ideje a második világháború utáni Románia, Bukarest az 1989-es forradalom idején és az azt követő időszakban. A személyes elbeszélés nem ölelhet fel egy teljes életutat, és a Knausgård-hexalógiához hasonlóan, itt is a regény jelenében élő, a múltat érett fejjel újragondoló felnőtt szempontja érvényesül. Knausgård következetesebb a Karl Ove nevű önelbeszélő szereplő konstruálásában: csak az ő látószögéből követjük a felnőtt férfi élményeit, illetve a gyermek- és fiatalkorból felidézett emléktörténeteket. A személyes narrátor a középpont, melytől átmenetileg sem távolodik el sem az elbeszéléssel egyidejű, sem a múltbeli események közlésekor. A román és a norvég szerző a megírás folyamatát és a készülő művet is motívummá, illetve reflexió tárgyává teszi.

A fejlődésregény-hagyomány kronologikus ív mentén rendezi el a felnövekvés, fejlődés, emberi, szellemi gyarapodás, beérés, nemzedékváltás szakaszait. Ilyen vonalszerű, egymásra következő epizódszerkesztés jellemzi a Ferrante-tetralógiát. A kötetek alcímei is erre utalnak: *Gyermekkor*, *kamaszkor*, *Ifjúkor*, *Középidő*, *Érett kor* – *Öregkor*. A két nőalak élettörténete párhuzamosan fut, felidézése visszatekintő, az elbeszélő személye változatlan, azonban változó, kimozdul az éppen előtérben álló alak. A személyes elbeszélő, Elena néha csupán közvetítő, és Lila

története tölti ki a teret. Más életszakaszban megfordul az arány. A ciklus egészét mégis alapvetően nem az egyes szereplő, hanem a két asszony közötti emberi, baráti kapcsolat alakulása határozza meg. A mű a viszony alakulástörténete és krónikája.

Ferrante pontosan kijelölt terv szerint szerkeszti meg a tetralógiát, tehát ellentmondást érzékelek nyilatkozatai és a ciklus felépítése között. Kezdőszituációként az idős Lila eltűnését jelöli ki, s ez az esemény indítja el Elena visszatekintő elbeszélését. A történet két központi alak, Elena és Lila között osztja fel a gyermekkortól az időskorig ívelő történetet. A fikció ideje a biológiai életidőt követi, a korszak a második világháború utáni Itália, az elbeszélésbeli fiktív rekonstrukció ideje pedig a 21. század tízes évei. Van bizonyos ellentét a szerzői intenció és a történetegész végső formája között is. Az alakok, a nápolyi családok viszonyai, az emberi kapcsolatok alakulása oly mélyen beleágyazódik a múlt század dél-itáliai történetébe, hogy az az extenzitásra irányuló bemutatásmód nélkül is árnyalt korrajzba rendeződik. Vitathatatlan, hogy a *Nápolyi regények* koncepciója nem ámítja magát és olvasóit a panorámaszerűség látszatával. Ehelyett következetesen a központi nőalakokra és szűkebb környezetükre összpontosított figyelem, az emberi relációk drámaisága foglalkoztatja. A regényvilág hitelessége és hatása az elmélyült tapasztalat, ismeret és tudás együtteséből következik. Elena és Lila története csak e lefokozott jelentőségű háttérben képzelhető el, s Ferrante művészi eljárásainak érdeme, hogy a külső körülmények redukciója ellenére azok mégis jelen vannak a fikcióban.

Elbeszélők

Jón Kalman Stefánsson *Menny és pokol trilógia* és Terézia Mora *Kopp-Trilogie* című művei harmadik személyű elbeszélések. Mora nem önéletrajzi, hanem egy konstruált, eredeti figura köré építi fel a történetet. *Az egyetlen ember a kontinensen* (*Der einzige Mann auf dem Kontinent*), *A szörny* (*Das Ungeheuer*), valamint az *Auf dem Seil* három, különböző felépítésű regény. A történetfolyam centrumában Darius Kopp áll, ezért vált a sorozat összefoglalóan *Kopp-Trilogie*-vá a német kritikában. Ő tartja össze a házasság, a feleség betegsége, halála és a veszteséget követő kalandok, tévelygések és a hazatérés szakaszaiból összeálló, laza konstrukciót. A trilógia egyes kötetei szerkezetileg, retorikai és esztétikai szempontból is különböznek egymástól. A kiindulópont Darius és Flora kapcsolata, majd a második és a harmadik részben más-más irányt vesz a történet. A legutóbbi kötet érthetetlen módon engedményt tesz a lektűrszerű elvárásoknak. A központi figurán és a korábbi eseményeket újraidéző rövid összefoglalásokon kívül nem találni olyan konstrukciós elvet, ami a három művet szorosan összetartozó ciklusként határozhatná meg. A történetek atmoszférája és a nyelvi minőségek tekintetében a kötetek között jóval több az eltérés, mint a hasonlóság.

Stefánsson regénye egy 20. század eleji, fiatal izlandi fiú önkereső bolyongásának története. A *Menny és pokol*, *Az angyalok bánata* és *Az ember szíve* eredetileg nem trilógia szándékával készült. A szerző elveti a nagyszerkezetek előzetes felvázolásának lehetőségét. „Mialatt írom, akkor is változom, és gyakran a szereplők is önálló életre kelnek, váratlan helyzeteket teremtenek. A szerkezet is írás közben épül, olyan, mint egy szimfónia. Inkább érzem a szerkezet egyensúlyát, mintsem végig tudnám racionálisan gondolni” (KOLOZSI 2019). Az észrevétel azokra a regényekre is kiterjeszthető, amelyek előzetes konstrukciót dolgoznak ki. A művek megőrzik a formálás és kidolgozás tervszerűségének és arányos elrendezésének intencióit. A spontán áradásra támaszkodó történetmondás és a váratlan asszociatív kapcsolások megoldásait követő narráció ezzel szemben vállalja a szerkesztetlenség kockázatát, s az ebből eredő hatásimpulzusokra számít.

Retrospektív személyes fejlődéstörténet a Knausgård-hexalógia: epizódjai nem alkotnak időelvű sort. A regényfolyam belső rendjét a visszatekintés, az utólagos összegezés, az előre-vissza-lépegetés és a csapongás alakítja. A történet elejére az egész személyiségfejlődést meghatározó apafigura halála és nem a korai sorsszakasz kerül: a kompozíció ezzel emeli ki a történet hangsúlyos eseményét. A mű egész felépítése nem megtervezett, a döntő életélmény katarzisa azonban minden későbbi állapot meghatározója. Az elmében és a lélekben egybeesik a fiú megnyomorítójaként megélt, rettegett és szeretett, megsiratott apa halála és a *Harcom* megírásának gondolata. „Éveken keresztül próbáltam írni az apámról, de nem jutottam semmire.”¹ Ugyanitt, a 2. kötetben olvasható az ars poetica-kereséssel összefüggő igyekezetről: „Ahhoz, hogy irodalom jöhessen létre, előbb meg kell törni az erős témákat és a stílusokat. Ez a roncsolás az, amit »írásnak« nevezünk. Az írás sokkal inkább a pusztításról szól, mint a létrehozásról.” Különös az apa halálával járó, megszenvedett felszabadulás kontextusában átgondolni a kijelentést. A jelek szerint a trauma feldolgozásának ez volt az előfeltétele, a regény pedig magának a kínos útnak a dokumentuma. A roncsolás gondolatának több vonatkozása van. Benne rejlik az elbeszélő vállalt önroncsolása, ami a kíméletlen őszinteségű megnyilatkozással jár, valamint a létrejövő összkép, a családi panoráma másokat érintő, a közeliakat is magával sodró negatív hatása.

A fejlődésívet a felnőtt kitarukozása és feltétel nélküli önfeltárása alakítja. Az emlékezés előtti gyermekkort a fotók és a szülői elbeszélések által rekonstruálja. Karl Ove az ifjúkor, majd a felnőttkor perspektívájából tér vissza többször a gyermekkori élmények és megrázkódtatások felidézéséhez. A beszédet az ön-elemző lélektani beállítottság uralja. Az önmegfigyelés személyes nyelve szokatlanul tényyszerű közlésmódot dolgoz ki. A beszéd tárgy a motivációk, félelmek, szorongások, a szégyen, a megszégyenülés, az esendőség megvallása és elemzése:

¹ Az oldalszám jelölése nélküli regényidézetek a művek elektronikus változataiból származnak.

az egyén kiszolgáltatottsága a szülői erőszaknak, valamint a társadalmi elvárásoknak. Karl Ove története gyermekként, kamaszként, felnőttként, apaként, társként folyamatosan konfliktusos helyzetekben és viszonyokban zajlik. Önmagával nem megbékélő, saját ellentmondásait, tisztázatlanságait felmérő, vívódó, önértékelési zavarokkal küzdő, túlérzékeny személyiség, akiben tudatosak e jellemvonások. Talán ezáltal kerül közel olvasóihoz, csetlései-botlásai, a kudarckok és a meghasonlások sorozata együttérző viszonyulást alapoznak meg olvasóiban. Az emberi alak, a hős, az elbeszélő és a regényíró együtt vállalja az alkati, pszichés, mentális, szociális komponensek kitartó analizálását, és olyan bemutatásmód lehetőségeinek kutatását, amiben mindez a legközvetlenebb, tényszerű, valószerű, hitelesnek, őszintének érzett nyelven szólalhat meg. A szerző kockázatos célt tűz ki maga elé. Nem csupán a beszélő szubjektumot, hanem a regényformát is próbára teszi. A személyességgel és a terjedelemmel mindenképpen, s az is szokatlan megoldás, hogy a szépirodalmi mű hatodik kötete szakirodalomjegyzékkel van ellátva.

Önazonosság

A formai tradíciótól eltérően az egyén útja a kortárs művekben semmilyen vonatkozásban nem hordoz tanulságot. Alakjaiktól annak illúziója is idegen, hogy a felgyülemelő tapasztalat által elmélyülne a világismeret, vagy áttekinthetőbbé válnának számukra a létezést befolyásoló erők. Stéfansson elbeszélője több alkalommal reflektál a problémára. Ennél is elgondolkodtatóbb a tudat, hogy a saját történet, az eredet, a származás narratív feltérképezése és az ifjúkori vagy felnőttkori eszmélés sem biztosítéka annak, hogy megválaszolható a kérdés: „Kik vagyunk, amikor nem tudjuk, kik vagyunk?” (KNAUSGÅRD 2018, 115). „Én megpróbálok (...) visszatérni oda, ahová *senki* nem tért vissza még, emlékezni mindarra, amire *senki* nem emlékszik, próbálok megérteni, amit egyetlen ember sem érthet: ki vagyok, *mi* vagyok én” (CĂRTĂRESCU 1996, 82). „*Ki* vagyok? *Ki* voltam?” (CĂRTĂRESCU 1996, 83). „(...) igazából nem tudom, ki vagyok. Nem tudom, mi végre vagyok a világon”; „hogyan is lehet egy ilyen kérdésre felelni, hogy magyarázzuk meg a létünket, ki vagyok én, vajon azok vagyunk-e, amit csinálunk, vagy azok, amiről álmodunk?”, kérdezi Stéfansson fiatal hőse. Mintha valamennyien (Paul Ricœur fogalmának megfelelően) az elbeszélő funkcióra, a történetmondásra támaszkodva indulnának meg nem feltétlenül a válaszadás, hanem saját *narratív identitásuk* megalkotása felé.

Az azonosság problémája az önéletrajzi fikcióban és a harmadik személyű elbeszélés hősnél is felmerül. Kérdéssé válása a kételytől az önelemzésig és az önleplező kitárulkozásig ível. Legtávolabbra Knausgård autobiografikus elbeszélője jut el egy időskori Rembrandt-önarckép példájának ösztönzésére: „E kép és a többi kései Rembrandt-festmény közötti különbség a látva és a látva lenni különbsé-

ge. Vagyis ebben a képben önmagát látja látni, miközben engedi is látni magát.” Karl Ove személyes elbeszélése által önmaga rejtélyeit kívánja felderíteni, magát kívánja látni, s hogy ezzel láttatja és megmutatja, megosztja önmagát is másokkal, ezt öncsalás lenne részéről leplezni. A létrehozással szembeállított pusztításban a művészet és az irodalom kritikája is körvonalazódik. A *Harcom* regényfolyam központi kérdése az énkép változásainak követése, az önmegismerés, a saját személyiségrajz anatómiai boncolást idéző, kíméletlen elmélyítése.

Ésszel felérhettem, ahhoz azonban nem volt erőm, hogy irányítsam. Az énkép nemcsak arra vonatkozott, ami maga az ember, hanem arra is, ami lenni akart, amivé válhatott, ami egykor volt. Az énkép számára nem volt különbség a valós és a hipotetikus között. Az énképben ott kavargott az összes korosztály, az összes érzelem, az összes ösztön.

Az önfelderítés és -leleplezés fárasztó munkája e célnak rendel alá mindent és mindenkit. A *Harcom* megjelenésével kiváltott botrány, a családtagok vádjai, fenyegetőzései a magánélet nyilvánossá tétele, elárulása miatt, mindez felvetheti a narratív birtoklás és kisajátítás etikai kérdéseit is. Minek az elbeszélésére jogosult az író, hol vannak a szerzői szabadság határai, s vajon azé-e a történet, aki átélte, vagy azé, aki közzéteszi. Johannes Franzen és más kutatók a fikció diszkréciójának, indiszkréciójának és kompetenciájának kérdését elemzik. Hol vannak a konkrét egyéneket érintő történetek továbbadásának határai, s meddig terjedhet a fiktív elbeszélés a személyiség jogainak megsértése nélkül (FRANZEN 2019).²

A valószerű átértékelődése változást jelent az ezredforduló első évtizedeiben. Jellemző tendenciává vált a mindennapi jelentéktelenségek realiztikus rögzítése, s ezért beszélnek Knausgård kritikusai extrém realizmusról. Az elbeszélő monomániásan kitart a minél közvetlenebb nyelv és narratív modor kutatása mellett, s miközben önmaga a beszéd tárgy életmegnyilvánulásaival, testi és lelkiállapotaival együtt, a rémálmodtól a szerelemig, a részegségtől a magömlésig, s vállalva a normaszegés vádját már-már elérhetetlen tényszerűségekre törekszik. Nehéz két, egymástól olyan távol eső princípiumot találni, mint amilyen a személyesség és a tárgyiasság. A beszéd tárgy a megszólalásmódra van utalva, s a személyes perspektíva nehezen illeszthető be a szigorú objektivitás kereteibe. Knausgård a naturalizmust meghaladó, kíméletlen közlésmód kidolgozásán fáradozik.

²Franzen egyebek között Thomas Mann *A Doktor Faustus keletkezése* és a *Bilse und Ich* című munkáira hivatkozik.

Én azonban közelebb akartam lenni a valósághoz, mármint a konkrét, fizikai valósághoz, és számomra mindig a látás volt az első, akkor is, amikor írtam vagy olvastam, ami engem érdekelt, az a betűk mögött található. Amikor odakint sétáltam, mint most is, amit láttam, semmit sem közvetített. A hó hó volt, a fák fák.

A látás- és beszédmódtól idegen a humor, az ironia és az analógiás gondolkodás iránti érzéketlenség is, amire itt utal. Kérdés azonban, hogy vajon akkor miként juthatunk el „a betűk mögött találhatóig”. Poétikájában a posztmodernitás fikció-felértékelő jellegével ellentétes törekvések érvényesülnek. Az irodalom nem csak szavakból áll, az irodalom az, amit a szavak ébresztenek az olvasóban, írja. Határozott reflexiós hajlama az önértelmezésben, továbbá a filozófia, történelem, az irodalmi és művészeti magatartások értékes kommentárjaiban érvényesül. Az önismerettől nem függetleníthető kijelentése szerint:

A Kjerstadhoz hasonló posztmodern írásmód egészen távol állt tőlem, ha akartam sem lettem volna képes rá, nem volt meg bennem. Egyetlen világ létezett számomra, ezért arról kellett írnom. Legalábbis egyelőre. Ugyanakkor megpróbáltam beépíteni azt a fajta élettelséget, amellyel García Márquez rendelkezik. Meg a történetek bőségét is. És azt a pillanatban való jelenlétet, amit Hamsunnél láttam.

„A világot a nyelv hozza létre” gondolatot Knausgård elbeszélője a „józan ész” nevében utasítja el. Azokat becsüli, akiknél „mindig megmarad valamennyi hivatkozás a látható valóságra”, mint Munchnál, s felismeri saját igyekezetének meddőségét is, hisz „a fikcióval küzdöttem) a fikció ellen.” A tárgyias, tényszerű elbeszélés e műben nem ellentétpárja a személyes modornak. A vallomásos, emlékező attitűd sem zárja ki a hétköznapi cselekvések leltárszerű számbavételét. A dokumentáló, beszámoló jellegű beszéd helyenként a megírásra, elbeszélésre, a regény létrejöttére vonatkozó reflexióval együtt jelentkezik. Mindebben szemléleti változások érvényesülnek, ami a műfajtípust is transzformálja. Ezért indokolt a műfaj történeti kategóriák újragondolása és megvitatása.

A regény tematizálja önmagát Cärtärescu, Knausgård, Stéfansson és közvetetten Ferrante szövegében is. Stéfansson kivételével a három szerző átengedi keresztnevét szereplőjének. Mircea, Karl Ove és Elena nevű regényalakok történetét olvassuk, akik az általunk olvasott művön dolgoznak. Az izlandi trilógia következően kitart a központi szereplő névtelensége mellett: mindvégig „a fiúról” van szó: az írott szó, az irodalom, a tanulás központi jelentőségű érték, a regény írója azonban nem része a történetnek. A fiú egyik asszociációjában azonban felbukkan egy metatextuális Proust-utalás:

De hiszen most egy regényben vagyok! A fiút úgy lepi meg a felismerés, akár egy villámcsapás, és ez segít, mentő gondolat, mert ilyenekről olvasott már valahol: ke-

revet, karosszék, ilyen csészek, keksz vagy sütemény nevű valami, és két nő, akiknek egy szavát sem érteni. Hát persze hogy ez egy regény, gondolja boldogan, és még mosolyogni is képes, egy regénybe kerültem. A vér zúgása elcsendesedik a fülében, időnként elveszíti a hallását, közli Helga Geirprúðurrel, sőt meg is némul néha (STÉFANSSON 2019).

Groteszk alakteremtés

Terézia Mora *Az egyetlen ember a kontinensen* című regényében emlékezetes, komikus, groteszk alakot teremtett. A trilógia keletkezése feltételezhetően a figurában rejlő, szórakoztató lehetőségeknek köszönhető. A történet nyolc napot ölel fel, a hét napjait a Nappal, Éjszaka jelzések tagolják. A beszédmodor nem kívánja a valószerűség látszatát keltetni. Mora az első Kopp-regényben szellemes, humoros beszédmodort alakít ki, amit a második kötetbe is átment. *A szörnyetegben* különös formában folytatódik Darius Kopp és Flora Meier kapcsolata: felesége öngyilkossága után Kopp magányosan kalandozik. Az asszony jelenlétét nem csupán emléke és mindvégig magával hordott hamvai, hanem egy különös szövegvonulat is biztosítja. Flora (és a szerző) anyanyelvén, magyarul írott naplófájljaira Kopp az asszony számítógépében bukkan rá. A kötet formai újdonsága az, hogy a napló szövegét vastag, vízszintes, fekete vonal választja el a könyvoldalak felső felén futó történettől. Az egyik sík a Kopp kalandjait, a másik Flora valamikori feljegyzéseit, traumatikus élményeit dokumentálja.

Az *Auf dem Seil* című harmadik részben nem érvényesül formai újítás, a szellemes fordulatok is elmaradnak. Kopp tovább barangol, majd délolasz kalandozásai után egy váratlan fordulat visszatéríti a kiindulópontra, Berlinbe. A szerző nyilatkozata szerint elképzelhetően a Kopp-történetek tovább folytathatók. Ez a jelzésszerű kijelentés a sorozat létrejöttének és szerkesztésének spontaneitásáról tanúskodik, amit a három kötet közötti kompozicionális különbségek is alátámasztanak. Azzal a megjegyzéssel, hogy Kopp egy Bildungsroman hőse, nehezen lehetne egyetérteni, noha a kritikusok is e műfajtypusra és sajátos átértelmezésére utalnak. A központi alak típusfigura és nem árnyalt személyiség, aki felnőttként lép be a történetbe, a zárókötetben 50 éves, és eredetiségén, naivitásán kívül nincs is más, ami a kalandok sorát s magát a trilógiát összetartaná. A fejlődésre, nevelődésre semmi sem utal, legfeljebb arra a változásra, aminek az évek múlásával ki van téve.

A trilógia jellegzetes prózaretorikai megoldása az eseményelbeszélés és a gondolatelbeszélés (gedachte Sprache) váltakozása, ami különösen a második kötetben érvényesül. A szerző szavaival „Kopp és az elbeszélő együtt mennek, az elbeszélő ki-bejár Koppból, és Kopp is ki-bejár saját magából” (MIKOLY 2019).

Ebben a polifóniában az alakok egymással folytatott beszédébe beleszövődik a tudatos én és az öntudatlan, a racionális és az emlékező, álmodó én szólama is. Mindenki és minden egyszerre kap hangot. Szólamváltásokat eredményez az alakoknak szóló elbeszélői ellenvetés, helyenként az ironikus szerzői kommentár, megjegyzés, kifigurázás, ellenpontosítás, figyelmeztetés együttese – gyakran egyetlen rövid szekvencián belül. A minimalizált kis szólamkeresztművek Mora stílusának eredetiségét hordozó, emlékezetes villanások és hasonlóképpen jellegzetes az általa kidolgozott ingázó grammatika is. *A szörnyeteg*ben a hatás a kaleidoszkóp alig észlelhető kis rezdüléseire emlékeztet, hisz a dolgok észrevétlenül nem egy, hanem két-három tudat és látószög perspektívájából rajzolódnak ki egyszerre. Grammatikailag ez a személyek szabad cserélgetésével, az első, második, harmadik személyű igék, ragok pergő váltogatásával jár (THOMKA 2018, 146).

A trilógiában elszórt rövid szüzséfoglalatok kis, emlékeztető összefoglalások. *A szörnyeteg* mondatai visszautalnak az első kötetre:

Az egyetlen ember a kontinensen. Sales engineer Darius Kopp. 2 éve egy szál egyedül egy 12 négyzetméteres cellaszerű irodában, egy úgynevezett business center első emeletén. Onnan próbált technikailag jó, de az általa ellátni szándékozott piac – a német nyelvterület és Kelet-Európa – számára túl drága, kábel nélküli hálózati kommunikációs eszközöket eljuttatni a viszonteladókhoz és a vevőkhöz, akiknek legnagyobbrészt csak a telefonhangját ismerte (MORA 2014, 200).

Az *Auf dem Seil*ben Kopp összefoglalja az elmúlt három esztendő bolyongásait. *A szörnyeteg*ből tudjuk, hogy kalandjai során Budapest, Horvátország, Bulgária, Törökország, Grúzia, Örményország, Görögország voltak az állomásai. A harmadik kötetben Szicíliában találkozunk vele. Ekkor összefoglalt curriculum vitaeje szerint:

Erst war ich ein Mann in der Produktion. Bei international agierenden Firmen tätig. IT-Systeme, ja, tatsächlich, Netzwerk-Security, ja, wir sind quasi vom Fach (Und jetzt war es an Darius Kopp, die milde Eifersucht im Gesicht des anderen zu erkennen. Weil ich ein Diplom-Ingenieur TU bin und er ein Bachelor in the making, und schon fühle ich mich besser), aber dann ist meine Frau gestorben, und ich habe fast ein Jahr lang unsere Wohnung nicht mehr verlassen (und schon hat uns Online-Olli wieder verziehen). Danach war ich ein halbes Jahr durch Osteuropa unterwegs und schließlich habe ich die letzten zwei Jahre auf Sizilien verbracht, bis mich meine Nichte durch Zufall dort gefunden hat (MORA 2019, 124–125).

Az *Auf dem Seil* 271. oldalán Kopp táblázatba foglalt számadást készít, mintha a bevétel, kiadás rovatok szerint lehetne a lezárult életszakaszt összefoglalni. Ki és

mi maradt meg belőle, ki és mi veszett el véglegesen, kire, mire számíthat még. Szórakoztató a kis foglalat érzelemmentes racionalitása és komikuma, ami Kopp alakját és történetét egyértelműen nem a saját motivációik forrását fürkésző regényhősök, vagy a belső átalakulásoknak kitett személyiségek önelbeszélései, hanem a konstruált figurák között helyezi el.

Sokszólamúság

Cărtărescu *Káprázat* trilógiájában (*Vakvilág. A bal szárny; Káprázat. A test; Káprázat. A jobb szárny*) a kis- és nagyszerkezeteket vezérlő elv a hármas tagolás. Az asszociatív elemkapcsolás, a váltások, a társításos eljárások metaforikus kompozíciót eredményeznek. Az egyes kötetek is három-három részből állnak, a szövegben felbukkanó sok lepke-motívum pedig a metaforák, szimbólumok mikroszintjén érvenyesíti a hármasság elvét. A címbeli szárny-test-szárny is szimmetriára utaló jelkép. A megélt tapasztalatok ebben a poétikában sosem fejeződnek ki a maguk tényszerűségében, nincs kapcsolatuk a tárgyiasság látszatát mímelő narratív modorral. Az olvasói képzeletnek több szűrőn és akadályon kell áthaladnia ahhoz, hogy azonosítson egy-egy reális mozzanatot a látomásos képzelet által uralt beszédfolyam hömpölygő áradatában. Nem csupán a romániai forrongás esetében, ami a világ figyelmét 1989-ben Temesvárra, Bukarestre összpontosította, hanem a gyermekkori, ifjúkori és családi emlékidézés epizódjainál is.

A trilógia belső rendszere mégis feltárható, ha kiismerjük a különleges ars poetica nem narratív logikáját. A visszatérő motívumok vezérfonalként működnek a hármaskönyvön belüli eligazodásban. Bővülésük, árnyalásuk által olyan epizódhálózat bontakozik ki, ami betölti a hiányzó szerkezeti váz rendeltetését. Előre-hátra lapozva a magyar kiadás másfél ezer oldalán pontosan kirajzolódnak a hangsúlyos vonulatok, a „bukaresti világteremtő” (TELLKAMP 2015) művének központi kérdései. A szerteágazó képrendszer összetartó eleme a gyermek Mircișor, a kamasz, a fiatal férfi, Mircea alakja és tudata, aki saját emlékeit és az anyját idézi, általa a családot, függetlenül attól, hogy éppen első vagy harmadik személyű-e az elbeszélés. E perspektívából áll össze egy mitikus időtlenségbe vesző szál, az anyai nagyapához és a faluhoz, Tântăvához fűződő eredettörténet, a Badislav-klán legendája. A dél-balkáni cigányság kollektív emlékezete egybefonódik a szláv és román hiedelemvilággal, az ortodoxia a pogánysággal, az óhitűek képzetei a babonákkal, a pópák kántálása a mágikus rítusokkal. A szerző szertelenül csapongó képzelete számára mindez tökéletes terep. E nem epikus művészi alkat, a dél-amerikai mágikus realizmus méltó kelet-európai párjaként, gazdag archaikus világot kínál fel az ezredforduló olvasóinak.

A Badislav-klán epizódját remek humorérzék eleveníti meg, és átjárja az anyai ághoz fűződő mély szeretet, ami meghatározója a ciklus másik fontos tör-

ténetszálának, a bukaresti, tömbházbeli családi életepizódoknak is. Mircea felnövekvése a regény félmúltja, a Ceșescu-diktatúra ideje. A családtörténetnek ezt a szakaszát átszövi a besúgók, nyomozók, ügynökök tevékenysége. A kommunista eszmék által uralt román história torzulásaihoz e motívumvonulat mind több groteszk eszközt társít. A 2. kötet perzsaszőnyeg-epizódja mindezt emlékezetes, összefoglaló tablóba rendezi (CĂRTĂRESCU 2014, 139–162). A lakásba betörő Securitate nyomozók kérdései az irracionalizmus nyelvén hangzanak fel: „honnan tudott a legújabb szovjet nukleáris fegyverek rejtékhelyéről, az új úrállomásokról és a sarki tengeralattjárók útvonaláról...” (CĂRTĂRESCU 2014, 157). Költői túlzás, képzelgés sem szükséges a helyzet képtelenségének érzékeltetéséhez.

A harmadik vonulat centrumában a cirkusz-motívum áll, az Állami Cirkusz bővülő, jelentésekkel, értelemvonatkozásokkal gazdagodó képrendszere. A gyermeki csodálattól a humoros, groteszk bemutatáson át haladunk a cikluszáró kötetben érvényesülő kíméletlen társadalmi szatíráig. Az 1989-es forradalmat követő új hatalombitorlókat a Bukaresti Állami Cirkusz ismert alakjai testesítik meg. A „nagy erkély-jelenet utáni” tivornya, az új vezetők képzeletet felülmúló dőzsölése a Nép Házában, a Domus Aureában folyik.

Hogy lehetne összetéveszteni Farfarelli illuzionistát, Cărbuneanu konferansziét, még ha nincs is rajtuk az arénabeli frakk és csokornyakkendő. (...) Minek szaporítsuk a szót, itt van szerény öltözetben, feltűnő festék és paróka nélkül, a szokásos sikítózás és bukfacezés nélkül, rózsaszínű, lila, narancs reflektorfények nélkül a bukaresti Állami Cirkusz csaknem teljes társulata, erőművészek, kintornások, személyyvesztők, álarcosok, zsonglőrök, akikért a gyerekek, de még a szüleik is rajonganak, ha szombatonként elmennek a matiné-előadásra, hogy megnézzék az idomított kiskutyákat és Cukorka bohóc legújabb furfangjait. Milyen tiszteletre méltónak tűnnek most, egyforma zakóban, ujjnyi széles fekete nyakkendővel, orrukról és arcukról gondosan letörtülték a piros festéket, bőrükön kitágultak a pórusok! Micsoda büszkeség olvasható ki a hajdani tűznyelő szeméből, aki most méterszámmal falja a fűszeres kolbászt, savanyúsággal és rengeteg itallal fokozva ízét! A rendszer ellenzékiének, a zsarnok által a Cirkusz kék ponyvája alá üldözött mellőzötteknek nemes atommagja az általános lelkesedés hullámain felemelkedett, és végül egyszerű és hatásos trükkel, amire a konspirációs üléseken már régóta készült, magához ragadta a hatalmat (CĂRTĂRESCU 2019, 442–443).

A szatíra a groteszk, a humor eszközeinél is erőteljesebb regisztert igényel, amihez az elbeszélő a nyelvhasználati módok, a köznyelvi vagy tájnyelvi eszközkészlet rendeltetését is megváltoztatja. A fiú Mircea anyjának szólama rontott köznyelvi formájával és néha fonetikusan feljegyzett ejtésmódjával együtt egyértelműen pozitív értékek gyűjtőmedencéje a regényben. Ő a trilógia egyetlen, háborítatlanul tiszta motívumtömbjének középpontja, amelyben a becézés, kiáltozás, mesélés,

megszólalás, kacagás, hibás beszéd a melegség, bensőségesség, szeretet, tisztaság és érzékiség jelentéseivel bővül. Ennek a szemantikának az ellentéte a hatalom kiszolgálóinak, politikusoknak, besúgóknak, a tivornyázóknak a vulgarizmusát, nyelvi primitivizmusát jellemző köznyelvi, vidéki és ideológiai frázisokra szorító beszédmód. Mindkét esetben alulstilizált beszélt nyelvi módozatokról van szó, a modernak mégis egymással ellentétes rendeltetése lesz a két szembeállított pólus és szereplőcsoport kontextusában.

Archaikus tónus

Jón Kalman Stéfansson a *Menny és pokol trilógia* köteteinek központi motívumai a tenger (*Menny és pokol*), a hó (*Az angyalok bánata*) és az emberi érzelmek (*Az ember szíve*). A metaforákat a cselekménymenet a helyszínek és a körülmények tartalmaival bővíti. Az első kötet helyszíne az izlandi halászfalu, ahonnan a csónakok a tengerre szállnak, s amit a halászok között dolgozó fiú elhagy. A második köteté a fjordok, hegyek, melyeken a vidék postásának és a fiúnak át kellene hatolnia a távolabbi településig. A fagyot, szelet, sötétséget és a folyamatosan tomboló hóvihart egészségük és életük kockáztatásával tudják csak legyőzni. A fiú számára felkínált előnyös körülményeket, azt, hogy befogadták, taníttatják, ez a próbatétellel felérő feladat szakítja meg. A harmadik kötet a megmenekülés utáni állapot rajza, melyben az emberileg, szellemileg gyarapodott fiú érzelmileg is beérik. A záró szituáció életveszélyben láttatja.

A történet a fiatal fiú tapasztalatszerzésének útja, az ő alakja, megpróbáltatásai és élményei fűzik sorozattá a köteteket. Stéfansson művét a kritikák fejlődésregénynek tekintik, ami csupán megszorításokkal lehet érvényes. Az új ismeretek és megtapasztalások előtt nyitott és fogékony fiú kalandok sorát éli át, ám a trilógiában átfogott időtáv a gyermekkor, felnövekvés, felnőtt kor szakaszait átfogó műfaji mintához viszonyítva szűkös. A központi alak jellembeli, intellektuális és emberi gazdagodásának folyamatát mindössze néhány hónapon át követhetjük. Ez idő alatt kétségtelenül nagy változások játszódnak le benne. Ebben az értelemben indokolt a formai hagyomány említése, noha az elbeszélés csupán a kiteljesedés egy fontos és rövid szakaszára összpontosul. A fiú reflexiói és életértelmezése belső történéseit gyarapítja: a műalkotásnak ez a síkja telítettebb és változatosabb a külsőnél, az eseményszerűnél. Lényegét tekintve mindkettő drámai. A fiú és a közösség tagjainak a kíméletlen természeti és időjárási körülmények közepette végzett tevékenysége éles ellentéte a művelődés iránti elszántságnak. Az irodalomnak, a könyvnek mégis kezdettől fogva kiemelt jelentősége van: a névtelen fiatalember sorsát is egy szimbolikussá váló tárgy, Milton *Elveszett paradicsom*ának példánya befolyásolja. Az egyes köteteket dőlt betűs előjáró szövegek vezetik be. A régies megoldást a hangvétel és a többes szám első személyű megszólalás archaikus tónus

nusa nyomatékossítja. Eleinte az a benyomásunk, hogy ez a közösség emlékeztető őrző, gazdag izlandi sagahagyománnyal függ össze. A cél azonban alapvetően nem a tradícióhoz való kötődés, hanem a történetmondás fikciós karakterének hangsúlyozása. A regény többször utal az izlandi mentalitástól és irodalomtól idegen vonásra, melyben az érzelmek és a belső történések nem juthatnak szóhoz. Stéfansson trilógiája éppen e tartalmak visszafogott, mesteri kifejezője.

Az események elbeszélése harmadik személyű, az időelvű történetbe helyenként beékelődnek a központi alak, a névtelen fiatal fiú emlékei.

Némely esemény anélkül siklik át rajtunk, hogy bármit is hagyna maga után, másokat azonban újra meg újra átélünk, mert ami elmúlt, bennünk él, színnel tölti meg a napokat, megváltoztatja az álmokat. A múlt néha úgy összefonódik a jelenünkkel, hogy nem is lehet mindig szétválasztani a kettőt.

A történetmondás mégsem emlékező jellegű a regényben: egyidejűségben bontakozik ki a megélés, a tapasztalás és a narráció. Folyamatosan visszatér a megrázó kódoltásként megélt veszteség élménye, a tengerbe fulladt barát, Bárður alakja:

A fiú elbeszélése tovább tartott, mint gondolta volna. Megfeledezett magáról. Ő maga is egészen eltűnt. Kilépett a jelenből, és belevette magát a történetbe, ahol megérinthette a halott barátját, és életre kelthette egy időre. Talán épp ez volt a célja az elbeszéléssel, hogy feltámassza Bárðurt a halálból; hogy szavakkal felfegyverkezve vonuljon be a halál birodalmába.

A felidézésnek tulajdonított szerep egybeolvad a történetmondás, a továbbadás, a megírás funkciójával, és elválaszthatatlan egységben van a regény ars poeticájával. Egymást erősítik a fiú töprengései, tudattörténései és az elbeszélői reflexiók.

A korábbi események időnként rövid összefoglalások tárgyai. A bölcsességek, az élettapasztalat-foglatatok ugyancsak szintézisszerű kis egységeket alkotnak.

Cserbenhagyja-e az ember a halottakat azzal, ha tovább él? A fiú elvesztette a barátját, végignézte, ahogy Bárður halálra fagy. Az egyetlen ember, aki ehhez az élethez kötötte, ehhez a cudar világhoz. Az egyetlen dolog, ami igazán jó volt benne. Majd átkelt a fennsíkon, hogy visszavigyen egy könyvet, aztán meghaljon; ehelyett azonban ez a két nő magához vette, s most belépett egy új világba, egy asztalnál ülhet egy ilyen világlátott, kiművelt emberrel, magával az iskolaigazgatóval, a költészet fiával. Ha Bárður életben marad, a fiú még mindig a halásztelepen élne.

E mondatok a ciklus első kötetének szűzsé-foglalatai. Stéfansson regénykompozíciója, nyelve és szemléletmódja alapvetően különbözik a fikció kortárs módozataitól. Nem könnyű eljutni a magyarázatig, mi által vált ki mély benyomást

olvasóiból, akikben a jelenkor és a félmúlt prózaírása más reflexeket alakított ki. Jó ideje feledésbe merült, értékes tematikus mozzanatok és stiláris jegyek kerülnek felszínre. A *Menny és pokol trilógiát* olyan szemléleti és poétikai értékek alakítják, amelyek inkább a korábbi korok hagyományához és nem a mai beszédmódokhoz kötődnek. A prózaretorika látszólagos régiessége és költőisége az alkotói poétika következetessége és tudatossága nyomán eredeti új lehetőségek tárházát nyitja meg. Ezért utal váratlan felfedezésre a mű nemzetközi recepciója.

Semmilyen történetet nem lehet a maga teljességében elbeszélni, vagy hogyan is foglazzunk: mi utoljára a tizenkilencedik században vettünk levegőt, de csak a huszonegyedikben lélegeztük ki. Az idő illúzió, s az egyetlen használható mértékegysége az élet. Az ember mindig ugyanaz, akárhogya is múlik az idő, akármit hívunk éveknek, a divat változik, nem az ember.

A 19. századi levegővétel említése első pillantásra mintha az izlandi irodalomra s ezen belül magára a Stéfansson-trilógiára, vagy éppen a Bildungsroman hagyatékára vonatkozna. Mindkét esetben, a műfaj típus és a trilógia összefüggésében is meghatározó az emberi életidő mértéke. E kontextusban a *Menny és pokol trilógia* inkább sűrítmény, hisz második kötete (*Az angyalok bánata*) csupán hat nap eseményeinek elbeszélése. „Mert sokféle idő van a világon, az óra pedig ritkán méri a belső időnket, életünk valós idejét, ezért aztán az órákba néha napok férnek és fordítva...” (STÉFANSSON 2019). Az emberi erőfeszítés maximumát igénylő körülmények, a kíméletlen hóvihár, ami csupán a túlélés vagy a halál lehetőségeit jelenti, s mindaz, ami e pár napban a fiúval és útítársával, Jensszel, illetve a forogtegbe odavesző Hjaltival megesik, kétségkívül méltó párja lehet az időben szétterjesztettebb, ám kevesebb drámai bekövetkezést tartalmazó elbeszélésnek.

Hjalti, Jens és ő, a halált vonszolva a nyomukban, miközben néha meséltek az életükről, megosztották egymással az emlékeiket, akár a kenyérmorzsákat, bár Jens beszélt a legkevesebbet, ő tulajdonképpen nem is árult el semmit, most pedig már csak ketten maradtak, mert Hjalti már ott hever valahol a hóban, és többé nem tud beszélni.

A cselekmény mindvégig a küzdelemre szorítkozik, mialatt bővül az elemekkel vívódók belső történéseinek, az érzelmi és tudati reakcióknak az elbeszélése. Különös hatása az, hogy az egymásra utalt alakok, az együtt küszködők tökéletes ellentétei egymásnak. Jens és a fiú közül a fiatalabb a túlélés feltételének érzi a megszólalást, a vihar túlharsogását és ellensúlyozását, míg a postás a némaság és a szűkszavúság megtestesítője.

Sokféle hallgatás létezik. Az emberek néha együtt hallgatnak, mert történt valami az életben, amire nincsenek szavak, valami, amit képtelen megérinteni a nyelv, és ilyen most a két férfi közös csöndje is. Az egyik áll, a másik fekszik, a harmadik pedig megfagyott odakint, elaludt a hóban – ő maga a némaság. Olyan sokat elveszítünk életünk során, végül pedig mindent.

Drámai feszültség, nyílt szerkezet

Műfajpoétikai szempontból elgondolkodtató az, hogyan tartósítható egy regényterjedelmű elbeszélésben a novellát meghatározó, lankadatlan drámai feszültség. A drámaiság két forrásból táplálkozik. Az egyik a férfiak küzdelme, kitartása és/vagy pusztulása a háborgó tengeren vagy a hóviharban, a másik pedig a természetélmény megtapasztalásának fontossága. *Az angyalok bánatában* ez megrendítő formában válik fikcióteremtővé. Stéfansson kijelentése szerint

[a] természetet nézve felismerhetjük, hogy van valami nálunk hatalmasabb, és ez a tudás elképesztően fontos. Helyére teszi az embert. Nyitottnak kell lennünk rá, de mostanában becsuktuk azokat az ajtókat, amelyek oda vezetnek, hogy megengedjük, hogy hasson ránk a természet. A természet mindig megtalálja az egyensúlyt, és ez nagyon fontos manapság, amikor éppen az egyensúly hiányzik az életünkben (KOLZSI 2019).

Stéfansson regényének miliőrajza nem extenzív, ám a jól szerkesztett jelenetek, az igen pontos helyzet-, atmoszféra- és jellemrajzok, portrék, sors-rajz-töredékek tablóvá állnak össze. Látószögünk a fiú és az elbeszélő egymástól el nem választható perspektívája. A fő cselekményszál mellett feltűnik a kicsik, a gyermekek, a vesződő asszonyok iránt tanúsított különleges fogékonyság. Az idők változásai által kiszolgáltatottakká válók a harmadik kötetben kissé háttérbe szorítják a fiú történetét. Az életképek témái a kis izlandi település közösségének viszonyai, mindennapjai, alakjai és egymás közötti viszonyaik. A 19. század vége és a 20. eleje jelentős átalakulások kora, amit a regény a történet szereplőinek helyzetében bekövetkező változások által érzékeltet.

A fiú története nyílt szerkezetű: a kalandok, próbatételek, megmenekülések, megváltások, válságok és rövid nyugalmi állapotok sorának lezárulásakor életveszélyes helyzetben van a tengerárral elárasztott barlangban. A hányattatásait elbeszélő mű rövid foglalata:

Létünk folytonos keresés, mindig valami megoldást keresünk, ami vigasztal, ami boldogságot nyújt, és minden rosszat elhárít tőlünk. Vannak, akik hosszú, nehéz utat járnak be, mégsem találnak semmit, legfeljebb maga a keresés válik a számukra valamiféle céljá, megoldássá vagy örömmé... (STÉFANSSON 2019).

*

Összefoglalásul visszatérnék a tézishoz, mely szerint a kortárs regényciklusok formacélja érintkezésben áll a fejlődésregény hagyományával, ám a közelnézeti vizsgálódás, Ferrante és Knausgård műveit kivéve, inkább az eltávolodásról tanúskodik. A történetelvű narratív formák mindegyike, a rövid elbeszélések és a novella is, az események, állapotok, helyzetek változásain alapul. Az átalakulások folyamatszerű bemutatására csak az időben kiterjesztett műfajváltozatoknak van lehetősége. A ciklusok terjedelmi és felépítési adottságai tovább bővítik a regény által átfogható időbeli transzformációk sorát, legyen szó az egyén, a család, a nemzedék vagy a közösség históriájáról. Az elemzett művek időkezelése más-más elveket követ. A kronológiához sem az önéletrajzi én-elbeszélések, sem a harmadik személyű elbeszélések nem ragaszkodnak szigorúan.

A novellakompozíció meghatározó mozzanata a felütés és a lezárás. Különös, hogy az öt elemzett regényből három ugyancsak inverzióval, a cselekmény szempontjából kiemelt fontosságú eseménnyel indul. Ferrante tetralógiájában ez a mozzanat az immár idős Lila, az elbeszélő Elena gyermekkori barátnőjének nyomtalan eltűnése. Knausgård regénye is megfordítással kezdődik, Karl Ove apja halálával, amit fiatal felnőttként idéz fel. A *Nápolyi regények* és a *Harcom az időrendi megfordítással megerősíti annak a központi eseménynek a fontosságát, ami mindkét esetben azonos a regény megszületésének indítékával. Stéfansson trilógiájában nincs inverzió, az első kötetben bekövetkező szerencsétlenség mégis meghatározó jelentőségű a kibontás szempontjából. A fiú elveszíti barátját és támaszát, s kalandos útjára a veszteség és a Bárður iránti ragaszkodás indítja el. Mintha a regény felütése és zárása is novellaeffektusokra támaszkodna, ahogyan kompozícióját is lehetséges hosszabb novellák füzéréként értelmezni.*

Az átfogott időtáv tekintetében a Ferrante mű története a leghosszabb, az élet-idő hat évtizedére terjed ki. Knausgård önelbeszélésének kihagyásos szerkezetében a jelenbeli, egyidejűségben bemutatott felnőtt életszakasz a legárnyaltabb, ebbe ékelődnek Karl Ove visszatekintő életpizódjai, gyermek- és ifjúkorának eseményei. Mora trilógiájának központi alakját három egymást követő időszakban követi a néhány évet átfogó történet. Cărtărescu metaforaelvű kompozíciójának két hangsúlyos időegysége van, az időrendnek egyébként nincs jelentősége a műben. A Mircea gyermekkorát idéző fejezetek előkészítői a harmadik kötet centrális epizódjának, a kilencvenes évek fordulóján bekövetkezett román forradalom szatirikus tablójának. E két tömb a kifejezetten laza konstrukció tartópil-

lére. A regények a személyes sorsokat a meghatározó események kiemelésével, a hosszabb kiterjedésű életszakaszokat pedig epizodikusan állítják elének. Ferrante és Knausgård poétikájában hangsúlyos az elbeszélők és alakok személyiségfejlődésének, illetve az egymás közötti viszonyok alakulásának bemutatása. Cărtărescu, Stéfansson és Mora ciklusaira ez különféle művészi indítékok miatt nem jellemző. A *Káprázat* darabjait Mircea, a *Menny és pokol trilógiát* a fiú, Mora trilógiáját Darius Kopp figurája köti össze. Kopp történetében váratlan események és kalandok sorjáznak, nyomot hagynak rajta, ám mivel eleve felnőttként és groteszk típusként indult útjára, legfeljebb változásokon megy át a körülmények hatására. Az *Auf dem Seil* megerősíti a feltevést, hogy Mora művének második és harmadik része műfajilag a kalandregény felé mozdította ki a művet.

A nevelődés, önképzés, beérés mint a műfajváltozat elnevezésében szereplő Bildung szakaszai három vonatkozásban jelennek meg az érintett regényekben: lélektani, szellemi és eseményszerű összefüggésben. Az első két szempont a *Harcom* ciklusban válik elmélyült önreflexió tárgyává. A ciklusban betöltött jelentőség okán külön tanulmányban foglalkoztam az önelbeszélő Karl Ove körültekintően bemutatott intellektuális és művészi kiteljesedésének kérdéseivel (THOMKA 2020b). A *Nápolyi regények* a folyamat eseményszerű megragadását példázzák. A Mora- és Cărtărescu-trilógiák központi alakjait változó élethelyzetekben követjük, tapasztalataik azonban nem reflektáltak. Stéfansson műve témaként kezeli a képzés, tájékozódás kérdését, a névtelen, fiatal izlandi halászfíú belső szolamát átszövő elbeszélői reflexiók pedig alternatív ars poeticaként állítják elének kalandos sodortatását. Az öt kortárs regényciklus tehát más-más formában idézi föl a műfaji hagyományt, és különféleképpen módosítja a virtuális poétikai modellt.

Bibliográfia

- BACHMANN, Ingeborg (1978), Der Umgang mit Namen, in uő, *Werke IV*, hg. von Christine KOSCHEL – Inge von WEIDENBAUM – Clemens MÜNSTER, München, Zürich, Piper, 238–254.
- BAHTYIN, Mihail Mihailovics (1986), A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. A regény történeti tipológiájához, in uő, *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*, ford. OROSZ István, Budapest, Gondolat, 419–478.
- BITI, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska.
- BITI, Vladimir (2001), *Literatur- und Kulturtheorie: ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Hamburg, Rohwolt-Taschenbuch-Verlag.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (1996–2007), *Orbitor* 1–3., Buşureşti, Editora Humanitas.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2000), *Vakvilág. A bal szárny*, ford. CsÍKI László, Pécs, Jelenkor.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2014), *Káprázat. A test*, ford. KOSZTA Gabriella, Budapest, L'Harmattan.

- CĂRTĂRESCU, Mircea (2019), *Káprázat. A jobb szárny*, ford. KOSZTA Gabriella, Budapest L'Harmattan.
- FERRANTE, Elena (2011–2014), 1–4. *Amica geniale*, Roma, Edizioni E/O.
- FERRANTE, Elena (2016), *Briliáns barátnőm. Gyermekkor, kamaszkor*, ford. MATOLCSI Balázs, Budapest, Park.
- FERRANTE, Elena (2017), *Az új név története. Ifjúkor. Nápolyi regények 2.* ford. MATOLCSI Balázs, Budapest, Park.
- FERRANTE, Elena (2018), *Aki megszökik és aki marad. Középidő, Nápolyi regények 3.* ford. MATOLCSI Balázs, Budapest, Park.
- FERRANTE, Elena (2019), *Az elvesztett gyerek története. Érett kor – Öregkor. Nápolyi regények 4.* ford. VERSEGI Anna, Budapest, Park.
- FRANZEN, Johannes (2019), Erleben legitimiert Erzählen. Zum Problem individueller und kultureller narrativer Enteignung in fiktionalen Werken, in Mathis LESSAU – Nora ZÜGEL (Hg.): *Rückkehr des Erlebnisses in die Geisteswissenschaften? Philosophische und literaturwissenschaftliche Perspektiven*, Würzburg, Ergon Verlag, 173–188.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III.*, Paris, Éditions du Seuil.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2009–2011), *Min Kamp* 1–6. Oslo, Forlaget Oktober as.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2015), *Träumen. Das autobiographische Projekt* 5. ford. Paul BERF, München, Luchterhand.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2016), *Halál. Harcom* 1. ford. PETRIKOVICS Edit, Budapest, Magvető.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2017), *Szerelem. Harcom* 2. ford. PETRIKOVICS Edit, Budapest, Magvető.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2018), *Játék. Harcom* 3. ford. PATAT Bence, Budapest, Magvető.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2018b), *Kämpfen. Das autobiographische Projekt* 6. ford. Paul BERF – Ulrich SONNENBERG, München, Luchterhand.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove (2019), *Élet. Harcom* 4. ford. PATAT Bence, Budapest, Magvető.
- KOLOZSI Orsolya (2019), *Jón Kalman Stefánsson: A jó irodalom váratlan és kontrollálhatatlan*, https://konyves.blog.hu/2019/10/18/jon_kalman_stefansson_a_jo_irodalom_varatlan_es_kontrollalhatatlan (2020. 10. 07.)
- KÖHN, Lothar (1969), *Erziehungsroman, Entwicklungsroman, Bildungsroman*. Ein Forschungsbericht, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- LAVOCAT, Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil.
- MCEWAN, Ian (2000), *Órült szerelem*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Scolar.
- MIKOLY Zoltán (2019), Interjú Terézia Mora íróval, *Kulter*, <http://kulter.hu/2019/11/os-jelenetek-iras-irodalmi-kozelet/> (2020. 10. 07.)
- MILANJA, Cvjetko (1999), *Autor, pripovijedač, lik*, Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera.
- MORA, Terézia (2009), *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München, Luchterhand.
- MORA, Terézia (2011), *Az egyetlen ember a kontinensen*, ford. NÁDORI Lidia, Budapest, Magvető.
- MORA, Terézia (2013), *Das Ungeheuer*, München, Luchterhand.
- MORA, Terézia (2014), *A szörnyeteg*, ford. NÁDORI Lidia, Budapest, Magvető.
- MORA, Terézia (2019), *Auf dem Seil*, München, Luchterhand.

- MORETTI, Franco (1987), *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso.
- MORETTI, Franco (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- PROUST, Marcel (1933), *Correspondance générale*, III, Paris, Plon, 1930–1936. (La Palatine).
- RICŒUR, Paul (1991), L'identité narrative, *Revue des Sciences Humaines*, 1991–1/221, 35–47.
- RICŒUR, Paul (2001), A narratív azonosság, ford. SEREGI Tamás, in LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta (szerk.): *Narratív pszichológia, Narratívák 5*. Budapest, Kijárat, 15–25.
- SABLJAK, Tomislav (2007), *Teorija priče. Panorama ideja o umijeću pričanja 1842 – 2005*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
- STÉFANSSON, Jón Kalman (2019), *Menny és pokol trilógia*, ford. EGYED Veronika, Budapest, Jelenkor.
- TELLKAMP, Uwe (2015), *Die Weltschöpfer von Bukarest*. Laudatio auf Mircea Cărtărescu „Orbitor”-Trilogie Laudatio auf Mircea Cărtărescu Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung 2015, <http://www.leipzig.de/freizeit-kultur-und-tourismus/kunst-und-kultur/kunst-und-kulturpreise/leipziger-buchpreis-zur-europaeischen-verstaendigung/> (2020. 10. 07.)
- THOMKA Beáta (2007), Életrajzi fikció, biotext, in uő, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Budapest, Kijárat, 39–47.
- THOMKA Beáta (2015), Látomás-epika: Cărtărescu, *Jelenkor*, 2015/12, 1382–1389.
- THOMKA Beáta (2018), Családragények, kortörténetek, in uő, *Regénytapszlat. Korélmény, hovatarozás, nyelváltás*, Budapest, Kijárat, 179–248.
- THOMKA Beáta (2019), A felgyorsult ritmusú olasz saga. Elena Ferrante: Aki megszökik és aki marad. Középidő, *Jelenkor*, 2019/2, 248–251.
- THOMKA Beáta (2020), Egy barátság. Záróakkordok. Elena Ferrante: Az elvesztett gyermek története, *Jelenkor*, 2020/2, 225–228.
- THOMKA Beáta (2020b), Knausgård művészi és intellektuális projektje, *Műút*, 2020/76: 76–81.
- ŽMEGAČ, Viktor (1987), *Povijesna poetika romana*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske.
- ŽMEGAČ, Viktor (1990), *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, Niemeyer Verlag.

BOMBITZ ATTILA

Pompásan vonulunk 2. B-oldalak, remixek és ritkaságok

Én nem hiszek abban, hogy az értékeket az idő szűri ki. Hogy évtizedek, évszázadok múltán derülhet csak ki, mi van marandó anyagból, mi válik a művelődés részévé, mi megkerülhetetlen remekmű. Miért lenne eleve lehetetlen felmérni az éppen most történő jelentőségét? A távolságot mint értékmérőt magadnál hordhatod: a múlt elég tág, hogy annyi időt vegyél belőle, amennyi a távlathoz szükséges; visszamehetsz benne évtizedeket vagy évezredekkel (BERNÁTH 1988, 137).

Hosszadalmas munkával részekre kell bontani az alkotásokat, ha rá akarunk jönni, mi növeszti és tartja őket össze, milyen erők megnyilvánulásaként állnak mint egészek előttünk. A bontásnak pedig két elve van. Az egyik egy külső és gyorsan kéznél levő elv – mert nem az egyes alkotás vizsgálatának eredménye, hanem a hagyományé; készen van már, mielőtt az elemekre bontandó új megszületne. A másik egy belső és nehezen megtalálható elv – mert csak a vizsgálandó műből kiindulva lelhető fel (BERNÁTH 1988, 137).

Mindkét mottóul választott idézet Bernáth Árpád Esterházy Péter és Nádas Péter 1986-ban megjelent könyveit összehasonlító tanulmányából származik. Az első idézet arra mutat rá, hogy az irodalom folyamatosan történik, történésben van, az arra fogékony olvasó pedig, függetlenül az időbeliségtől, megfelelő rálátással és várakozás nélkül megállapíthatja a ma született alkotás értékeit is. Ennek megfelelően létjogosultsága van minden olyan vizsgálatnak, amely napjaink irodalmát (Gegenwartsliteratur) értelmezi és értékeli. A második idézet éppen a rálátáshoz szükséges elvekre irányítja a figyelmet, és teszi ezt mindjárt két irányból. Először a hagyományra reflektál, amelybe a felszínen beleíródik az aktuális irodalmi mű. Ez a formai, műfaji és tematikai nézőpontok rendszere, a múlt tárháza, amelynek ismerete vagy felismerése segítségével történeti-poétikai kontextusba helyeződik a kérdéses alkotás. Másodszer az a belső, immanens, magából a műből levezethető magyarázó elv kerül terítékre, amelynek eredményes volta egyben egy irodalmi alkotás szerzői védjegyének is tekinthető. A mű maga e külső és belső irányú szempontrendszer felfedve egy alkotó őstörténetének aktuális variánsa. A komplex ismétlődésekben megnyilvánuló változatok, vagyis a további szerzői művek egymásra irányuló értelmezése pedig az irodalom egy lehetséges történetét írja le.

A dolgozat folytatásában Bernáth Árpád e szempontrendszer mentén végzi el a két magyar szerző poétikai eljárásmódjának részletes elemzését, rámutatva a külső hagyományok működésének elvére és a belső poétikai összefüggésekre, koherens és világos megállapításokat téve a művek önértékeit illetően. Elméleti előfeltevéseit és értelmezői tapasztalatait egymásba szőve, egzakt módon, ugyanakkor nem kevés játékoságot megengedve fogalmazza meg. Utóbbit az alkotói nyelvekre történő különösen érzékeny ráhangolódással éri el, de saját értelmezői nyelvet alkotva közelíti egymáshoz a tudományos igényességet és az élményközpontú befogadást.

Nem árulok el vele nagy titkot, ha máris jelzem: Bernáth Árpád idejekorán bebizonyította többretegű elemzési módszerével – és nem csupán e számomra revelációval és útmutatással felérő írásával –, hogy az irodalomtudomány és annak számos lehetséges művelési területe igazi szellemi kalandot ígér, legyen az filológiai kutatás, irodalomközvetítés, oktatás vagy éppen írásgyakorlat. Generációk kerültek ki a motivikus-szimbolikus és emblematikus-intertextuális olvasásmódszertani, de azt is mondhatnám: olvasásművészeti iskolájából. Folytonosan kereső gondolkodásmódjának és széles körű tájékozottságának köszönhetően az általa „lehetséges világok poétikájának” nevezett, logikai szemantikára épülő irodalmi magyarázat módszertana oktatói és kutatói évtizedei alatt mindegyre bővült. A magyar és német nyelvű irodalmak összekapcsolása, intézményi kutatása és határokon átívelő közvetítése külön fejezetet alkot ebben az életműben: hazai és külföldi hallgatók és oktatók ez irányú közös munkájának elősegítése bi- és trilaterális szemináriumokkal kezdődött, az 1999-es frankfurti könyvvásár magyarországi vendégszereplésével és annak kutatási projektjével folytatódott, később pedig szerzői estekben, konferenciákban és kötet sorozatokban kulminálódott. E remek alkalmak egyikén olvastatta el velem az idézett tanulmány főszereplői közül Nádas Pétertől az *Emlékiratok könyvét*, meghozza Marcel Prousttal való összehasonlításban, egy másikon pedig Esterházy Pétertől a *Hrabal könyvét* szeminarizáltuk Christoph Hein ugyancsak könyves társaságában.

Miután ennek a rendszeres magyar és német nyelvű aktuális irodalomolvasásnak elengedhetetlen feltétele volt, hogy rövidebb-hosszabb írásos munkák szülessenek, többször feltettem a kérdést, vajon alkalmazható-e a „lehetséges világok poétikája” az irodalomkritika rövidebb műfajában is. Miután Bernáth Árpád szemében a kritikaírás is a támogatott irodalomtudományos tevékenységek közé tartozik, „alkalmaztam” a módszert, mégpedig három lépésben: reflektáljunk az irodalmi művek belső és külső szempontrendszerére (hagyomány és invenció), argumentáljunk azok alapján a megvalósítás sikere/sikertelensége mellett (értékelés), és hangolódjunk rá mindeközben megfelelő distanciával az alkotói nyelvre (közvetítői nyelvteremtés). Azonkívül, hogy a magyar és német nyelvű irodalomtudomány gazdagabb lett néhány munkával, nagyobb baj nem történt.

Műfaja szerint ebből a köztes kísérletből származik az itt következő kritikakoszorú, mely a fentebbi elvek szerint a mai magyar próza tíz meghatározó alkotója tíz különleges értékkel bíró könyvének rövid távú értelmezését foglalja magában. Zenei műszóval: áthangszerelve e különleges alkalomra, Bernáth Árpád nyolcvanadik születésnapjára, köszönetképpen az immáron harminc éve tartó folyamatos inspirációjáért.

Az előírt követési távolságot továbbra is betartom: mindig harminccal maradok mögötte.

A Bereményi-olvasókönyv. Bereményi Géza: *A feltűrt gallér*

Törtkéék árnyalatú fotó a borító elülső oldalán: valamikori macskakövek csillannak elő hol kisebb, hol nagyobb foltokban az aszfalt repedései közül. Az a művi burkolat, a felejtés, a felejtethetőség – az egykor történetek lefedhetők, ha nem azokra rakódott le már kezdettől fogva a felejtés pora – nem időtálló; nincs olyan anyag, amelyen a meghatározó dolgokra irányuló emlékezés át ne hatolhatna. Törtkéék szemek néznek vissza a borító hátulsó oldaláról. Töredékesen, darabosan merülünk az időben egyre mélyebbre, visszafelé. Talán, hogy az örökké megválaszolatlanul maradó kérdést újabb kérdésekkel helyettesíthessük: honnan jöttünk, és hogy azon a „megkékvült” képen, az alsó sorban, az az ember kicsoda? Főszereplővé a kutató szem a múltat teszi, az egykor történetek felidézésén keresztül látjuk a kérdőjeleket mind világosabban – és láthatunk ezáltal – előre felé: törtkéék történetek mentén, töredékesen és tört mondatokban.

Berményi Géza ennek a műtfelfejtésnek szenteli csaknem teljes prózaírói tevékenységét: az idő, amit bejár művein keresztül, egyetlen alak létértelmezésének időkerete; ez az alak megél és átél több évtizednyi történelmet. A magánmúlt az önkeresés szintjén és az emlékező gyerekszem számára tünékeny és megszépült hangulat. Ez a próza azt közvetíti, amit a történelem nem őriz meg, ami illuzórikus és illékony, de az írással felidézhető. Hogy is volt az a lengyelországi kirándulás, az a budapesti presszózás, az az egykori uszodázás és mozizás, no, és az az eltítkolt abortusz?

Berményi első novelláskötete, *A svéd király* (1971) és a szokatlan formájú családregénye, a *Legendárium* (1978) után elszórtan publikálta szépirói munkáit: a pécsi *Jelenkor* folyóiratban regényrészletként megjelent *A feltűrt gallér* (1982), illetve folytatásokban az *Eldorádó* (1986), de önálló könyvvé egyik sem állt össze. Lettek belőlük forgatókönyvek és filmek.

Ezért aztán reprezentatívnek nevezhető *A feltűrt gallér* című válogatott novelláskötete (1994), melynek darabjai egymásutániságukban és töredékesen, de ki-rajzolják azt az időbeli ívet, amelyet a szerző írói önkeresése során követett.

Az első írások, még időbeli distanciát nem tartva, az akkori jelenidejűség monológba, dialógusba, levélbe öltöztetett életképeit rögzítik. A kötet közepén előtérbe kerül a családtörténet műfaja: az időben visszafelé haladva megszólalnak a *Legendáriumból* már ismert családtagok. Végezetül a családregeényt szűkítve és az időben még mélyebbre hatolva a gyerekkor ábrázolása következik. Talán a növekvő időbeliségnek köszönhető, hogy az egykor még darabos, olykor nehézkes, néhol részletekbe vesző írásmód az *Eldorádó* részletei és az azt kiegészítő novellák során szinte líraivá válik, mert egyre összetettebben és árnyaltabban érződik a kötődés és az önkeresés írói intenciója. Bereményi nagyon tudja a maga írói mesterségét, elég csupán a novellák külső, formai megszerkesztettségéről beszélnünk. A korai művek közül az *Irodalom* és *A svéd király* egyaránt irodalmi játékokat használ formai keretül: Dobrovics egy novella történetét egybejuttatja a maga valóságával, Somogyi pedig megidézi az olvasott történelmi regény főszereplőjét, és e keretek között bomlik ki a mindenkori hétköznapi emlékező tudósítása. A *Levelet Zs. asszonynak* késleltetéssel tematizálja a lengyelországi élményeket, ellentétes helyszínekkel dolgozik, azon belül is élve az időszekvenciák montázásának lehetőségével, a dalszerű betétekkel. A későbbi *Eldorádó*-történetekben már nyoma sincs a technikázásnak. Még a filmes technika is kiválóan érvényesül e novellatípusban: az objektív szem, ahogy visszapillant, s gyerekként definiálja önmagát, distanciát tartva attól az idegentől, aki őt „köhögteni”, külső kamerán keresztül emlékezik vissza, önmagát is láttatva. Ez a családtörténet kétpólusú – nagyapai és nagyanyai – elágazását meséli el, összekapcsolódva a gyermeki én első lépéseivel. Az önkeresés a mindenkori jelentől a közelmúlt eseményein keresztül a mitikus gyermekkorban ér véget.

Így lesz a novellák sorozatából olvasókönyv, amiben az emlékezet és az egy-másutániság villant fel sok apró és már ismert részletet: egy képsort, egy dalt, egy mondatot – egy egész életműből, mely folytatásra vár.

Péhoward a végeken. Bodor Ádám *Verhovina madarai*

Bodor Ádám nem tartozik a gyakorta publikálók közé. Az ő neve ezért minden esetben előre kódolt kvalitást, írásmódja pedig kikezddhetetlen precizitást ígér. Bodor diskurzusai a kelet-európai és balkáni vegyes államok diktatórikus, illetve posztszocialista oromzata mögött megbúvó, láthatatlan hatalmi szerkezeteket s azok értelmezhetetlen átrendeződéseit tematizálják az egyénre, egyén és miliő, egyén és természet közösére hatóan. Disztópikus, abszurd egzisztencializmusba hajló világteremtése a regényként is, novellafüzérként is olvasható *Sinistra körzet*-tel (1992) vált fogalommal. Összefoglaló igényű novellásgyűjteménye, a *Vissza a fülesbagolyhoz* (1992), a *Sinistra körzet*et tovább író, parodizáló kisregénye, *Az érsek látogatása* (1999), a Balla Zsófiával közösen készült szerzői életrajz jelentésségét

reprezentáló beszélgetőskönyve, *A börtön szaga* (2001), s némi anakronizmussal felérő tárcagyűjteménye, *Az utolsó szénégetők* (2010) a tulajdonképpeni oeuvre.

A *Verhovina madarai* (2011) joggal veti fel a kérdést, vajon méltó párja-e a *Sinistra körzetnek*; ha dialógusba lép vele, mifélébe; mutat-e a szerzői életművön belül új értelmezési lehetőségeket, s egyáltalán: mutat-e kiutat, más utat az amúgy eddig igen zárt, koherens, különös szabályszerűségeken alapuló világábrázolásból? Egy másik kérdéssort követve: lehet-e ugyanabba a folyóba, mely már régen nem ugyanaz, kétszer, de Bodor esetében akár többször is belelépni? Vagy, hogy feltétlenül a *Sinistra körzet* által megképzett kánonhelyzet tudatában kell-e a későbbi, bármelyik művét olvasni?

Nos, a *Verhovina madarai* olvasásakor óhatatlanul Rejtő Jenő, a *Csontbrigád*, *A három testőr Afrikában* részeg állomásfőnöke, a Nagy Levin szakácskönyve juthat eszünkbe. Sőt, hogy azzal az érzéssel is kövessük a regénybeli eseményeket, miszerint itt P. Howard a legjobb értelemben beleír Bodor munkájába. Mindeközben az a természetszerűen megnyíló immanens szövegköziség sem marad rejtve, melynek alappéldái Bodor szélesebb és tágasabb műveiből vissza-visszatérnek. Kísérteties is az allúzió a korábbi művek viszonylatában, sőt a *Verhovina madarai* egyenesen a paródia paródiája, hiszen ha *Az érsek látogatása* paródia, és annak is nem egy szituációs helyzete, motívuma újra életre kel, minek is nevezhetném ezt a fokozást? A szerkesztési eljárások, az idő fragmentális követése, különös, spirális jellege újfent mérvadó. Anatol Korkodus brigadéros eltűnése vagy kiiktatása az egyetlen orientációs pont, ahhoz képest lehet a cselekmény rekonstruálásába, a figurák azonosításába, a helyek meghatározásába kezdeni. Visszaköszön a *Sinistra körzet* elbeszélői stratégiája is: a szerzői keresztnevet viselő Adam hol egyes szám első személyű érintettként, hol harmadik személyű elbeszélő figuraként tűnik fel, hogy aztán valahol a regény kétharmadától végleg ő vegye át a szót, mintegy új időszakot jelképezve a történetben: a Korkodus brigadéros utánit, a végleg hanyatlót és eltűnőt.

A tehát (fel)ismert keretek között, egy újabb szimbolikus végidőben s a végeken mintha ez a végleg befejezettség jelentené a regény eldöntetlenségét. A regény mintegy kétharmadát kitevő, rendkívül összetett és összeszálazott Korkodus-időszak zilált meséit ugyanis erős váltás követi, amit az utolsó fejezetekben időbeli linearitás és centrális elbeszélői nézőpont jelez. Ez a váltás felváltja az abszurdot és a komikust, és melankolikus regiszterben, szinte borongósan húz a vég felé. A regény alcíme ebben a váltásban kap szűkebb értelmet: a *Változatok végnapokra* egyetlen változattá redukálódik, mely kitart a menthetetlenül szimpla regényvégig, a giccs határát súrolóan, filmszerűen (újra) megjelenő madarakkal. Mintha két, egymással összeegyeztethetetlen regényváz került volna egymás mellé. A nagyobbik, Korkodus-részben Bodor visszaidézi és felülírja a *Sinistra körzet* komorságát és bizarrságát, a kisebbik, záró részben pedig valami érzékeny és érzelmes fixáció közepette szabadjára engedi azt a lazaságot, ami *Az érsek látogatását* jellemzi. A belső kohézió e törése keltheti a duplum-érzetet: hoztam új regényt, kettőt az egyben.

A világ legboldogabb válogatottja. Darvasi László:

A titokzatos világválogatott

A 2006-os futball-világbajnokság egy enigmatikus, nyitott könyvbe illő jelenettel ért véget, tudniillik, nem hallotta senki, mit mondott Zidannak Materazzi, de azt mindenki látta, hogy a francia izomból válaszolt az olasz játékosnak. De vajon nem olvastuk-e már valahol, sőt, sorozathű kivitelezésben ezt a helyzetképet? Darvasi László *A titokzatos világválogatott* (2006) című könyvében ugyanis a francia tetteges lépésére, ahogyan az olasz játékos lehetséges beszólására is számtalan választ találhatunk. Ahogyan persze minden másra is, amihez a focinak köze lehet – miként egy füveskönyvben. A gyepe is fűből van, a focinak miért is ne az íráshoz legye a legtöbb köze.

A Darvasi-féle válogatott e kötetbe gyűjtött tematikus szövegei egy átlagos világbajnoki mérkőzéshez hasonlítanak. Lassú felvezetés, ismerkedés, cselezgetés, aztán egyszer csak technika, technika, csoda, gólok, passzok, beadások, ívelések követik egymást. Közben nem egyszer ordít fel fájdalomában az olvasó: lecserélni a szerzőt a felháborító jelzőhalmozásért, a felhők megrikatásáért, a konyhai falvédőkre illő döbbenetes igazságmondatokért. Hogy aztán alaposan megizzadva, de mindent megmutatva, megint csak lassú, igen megszokott ritmusban lazítsuk végig az utolsó néhány szöveget a pályán. A könyv keretes, bevezetővel, prologussal, amiben reflektáltan ott a mesélői kedv, a történet- és anekdotahalmaz öröme és ígérete. Tanítással felérő konzekvenciája: a labda a pokolban van, s amiről az egyes szövegek beszélnek, az mind a földi élet pokoli játékterére vonatkozik. Beszéljen belőlünk a kritikus kisördög! Ugyan szerzett ez a világválogatott nem egy röpke boldogságos pillanatot, de a hosszan tartó lelkesedés – technika, technika, csoda – elmaradt. Nincs visszajátszás. Pedig, és most fordítsuk jobbra e mondat irányát, Darvasi magvetős mezben játszó könyvei közül végre lett egy, amin jól láthatóan az aktualitást is meghaladni tudó elementáris erő dolgozik; jelzőbokrok és idétlen bokaficamok mögött rejtezik ez az erő, ami a nyelvet focivá, a focit nyelvvé képes alakítani. Az esendőségek elkerülése érdekében persze treníroztatni kellene a szövegírást, a válogatást, a szerkesztést, a belepiszmogást, hiszen ez a sok kicsi fociszöveg mégiscsak tele van sok kicsi élettel. Jól emlékszünk a felvezető gyakorlatokra is: a *Portugálok* (1993) kötetben már szerepeltek focis rövidtörténetek, ők aztán szép sikerrel átjátszották magukat a *Borgognoni-féle szomorúságba* (1994). Némi átpoetizált párbeszéd, néhány mellékmondatnyi hosszítás kedvéért pedig oda (oda? le!) lettek passzintva a jelenlegi *Titokzatos világválogatott* újabbjainak stílusosan túlszpilázott regiszteréhez.

Az irodalmár persze akkor is a szívével focizik, ha másként is tud. De a drukker nem tud másként, sőt nem is szocializálható, irodalomra pláne nem. Holott e könyvnek – technika, technika, csoda – minden esélye megvan a köztes sikerre. Milyen szép lenne: elhagyván a lelátópályát, a nézők a *Titokzatos világválogatott*

tal a kezükben metróznának hazafelé... Sőt volna, aki Esterházy Péter *Utazás a tízenhatos mélyére* (2006) párhuzamos focikönyvét szorongatná, sőt akad olyan is, aki mindkettőből hangosan idéz.

Az egyik szem Esterházyt, a másik Darvasit olvassa. Az egyik nagyívű elbeszélés, könnyed labdalevétel életről és futballról, a másik légies parádé, ezerig tartó dekázás. A sorok között az utóbbiban a Mesterrel szembeni féltékenység helyett udvarias előre tessékelés, ajánlás, enigmatikus órá mutatás, sőt némi szerepjátás található. Esterházy egyszerűen és finoman belefocizik Darvasi könyvébe.

Ha mégis versenyre kell kelni, ha legalább az irodalom kijut testiségében német nyelvterületre – egyszer volt Frankfurtban magyar könyvvásár –, minden esély adott e focikönyvekkel. Mert kell-e több annál, hogy például Bécsben Wendelin Schmidt-Dengler professzor, az osztrák irodalom bírója és partjelzője az ORF könyvlistáján azzal a pompás jelzővel ajánlja Darvasi németül azonnal megjelent focikönyvét, hogy weltmeisterlich! Azon a listán, aminek első helyen 2006 júliusában éppen Esterházy szerepel a *Bevezetés a szépirodalomba* német kiadásával. Igaz, a *Bevezetés* kerek húsz évet ült a kispadon, fordították nagyon sokan.

No, de ha valakinek még mindig kétségei vannak azzal kapcsolatban, mi történt a 2006-os németországi futball-világbajnokságon, miért éppen úgy ért véget, ahogy, lapozza fel Darvasi László „sportriporteri találékonysággal” megírt futballtörténeti kézikönyvét. Trenírozni soha nem késő!

Az utolsó farkas okán. Krasznahorkai László: *Az utolsó farkas*

Sokan és sokféleképpen, ugyanakkor mind közelítőbben, pontosabban, a végére mégis nyitva hagyva, miközben persze az olvasó belátásában bízva mesélik el *Az utolsó farkas* (2009), no, igen, az utolsó farkasok történetét. Kezdődik mindez egy tanulmány tudományos, statisztikai igényű állításával, miszerint Spanyolországban, Extramadura vidékén, a Duero folyótól délre 1983-ban meghalt az utolsó farkas is. Ennek az ökológiai tételnek az állandó korrektúrájával, átírásával, így tökéletes kétségbevonásával szembesülünk az olvasás folyamán, miközben a kisregény minden szereplője, függetlenül annak befogadóképességétől és értelmi szintjétől, egyáltalán affirmatív vagy éppen ignoráns magatartásától, a fabula allegorikus, példázatszerű életleckéjében él. A nyomkövetés az utolsó farkas(ok) élőbeszédben, orális variációkban létező történetének konstruktív megalkotását, a tudományos kijelentés felülbíráását, az objektív, leíró tény és a szubjektív, tanúságtevői tapasztalat közti feszültség oldását célozza. A költői túlzástól és érzelmi rájátszástól egyáltalán nem mentes állatmese állandó kísérője Extramadura lakosainak, minden egyes megszólaló egytől egyig részese és alakítója ennek a történetnek, melynek ebből következőleg egyénre és közösségre egyaránt erősen ható konzekvenciája van.

Krasznahorkai László egyetlen hosszú mondata szekvenciáiban töri meg a különböző idők és helyszínek, beszélők és hallgatók, nyelvek és ideológiák alkotta elbeszélői egységet. A valóságot szórt fényben tükröző spanyol élő népmese folytonos alakulástörténete első hallásra él az egészre való törekvéssel, a linearitásban és a közelítés fokozásában van valami elengedhetetlen elemi szükséglet. Ehhez tartozik a spanyol tájszavak fokozatos egymáshoz illesztése, mely különös hangszínt kölcsönöz az elbeszélés e rétegének. Persze könnyen belátható, hogy még így is, némi időtlen, ugyanakkor holtkomoly tolmácsolási és idegen nyelvi hiányosság következtében az oknyomozói munka alapvetően kommunikációs csődöt is jelenthet, az egyszerű történet elmondása és befogadása között a legkülönfélébb zavarok lépnek föl. Az az átfogó, uralkodó elbeszélői hang azonban, amely mégis egybefogja a kijelentéseket és a zavarokat, vagyis közös nevezőre hozza a megértést és a megértés lehetetlenségét, a költészeti túlzásokat pedig ironikus szituációkba helyezi, fölényesen modulál. A spanyol, provinciális, vidéki történetszál egy német, centrális, nagyvárosi történetszállal alkot szoros egységet. Mert valójában van itt egy másik utolsó farkas is, egy nevét és hírét vesztett, lecsúszott professzor, aki a hiábavalóság és megvetés létfilozófiáját gyakorolja nap mint nap egy berlini csehóban. Berlin, az új Európa új fővárosa ugyanakkor éppen nem nő Extramadura porfészektája fölé. Az érintettség és érintetlenség, de az érintetlenség már közelítő vége egyaránt annak az általános nihilnek és lerobbanásnak a geopoétikai túlvetítését jelenti teljes európai szintérre, amelyből már biztosan nincsen kiút. A berlini kurd graffitik és török pop és magyar pultos nyilvánvalóan utal valami abszurd, globalizációs reménytelenségre. A professzor ennek tudatában tengeti mindennapjait, látogatja a kocsmát, és mondja föl szakaszosan spanyolországi utazását és egyben megbízását a magyar pultosnak. Nem lehet komolyan venni – vagy mégis? –, hogy Berlinben ez a kinézetében, testi mivoltában is különös német alak éppen egy magyarnak magyaráz, értelmez, argumentál. Utóbbi ért, amit ért, többnyire semmit, vagy éppen belehorkol a nagy történetbe. A professzorról, azon túl, hogy reinkarnációja Krasznahorkai mindenkori esetlen, világtól búcsúzó, melankolikus figuráinak, a beszédhelyzetet illetően ráadásul tökéletesen megfelel a Korim Györgynek, az *Ézsaiás megjött* (1998) monologizálójának, végeredményben ki hiszi el, hogy éppen az utolsó farkas okán utolsó emberi gesztusokra kíván apellálni?

A berlini és a spanyol szál többszörös áttételű, relativizált szövegegesze természetesen nem állna meg külön-külön, a professzor és a farkas virtuális táncpárost alkotnak, s az elbeszélői hang ritmizálja együttes, közelítő mozgásukat. Az sem véletlen, hogy a hirtelen semmiből bukkan rá a professzor a farkas nyomára, s közelít rá esetlen, véletlenszerű mozgásával. Látszólag ez az egyetlen dolog, ami felkelti Extramadura semmijében az érdeklődését, miközben persze ez a semmi táj fokozatos kibomlásában, feltárulkozásában mégis paradicsomi attribútumokig ér fel. A kongó, hideg üresség kívül magába szippantja, s nyugtalanná teszi a kongó,

hideg, üres szívet belül. S máris csoda történik: a lehetetlennek tűnő felkérés, hogy mégis, a professzor örökítené meg, adna képet arról, milyen gondolatokat ébreszt benne Extramadura, teljesül. Ha nem is a szövegvilágon belül, mert ott csak a mondás, a monologizálás aktusa formálódik meg. De hiszen ezt már ismerjük: ha a professzor nem is teljesíti a spanyol alapítvány kérését, Krasznahorkai László máris eleget tett neki.

Keskeny ösvényen. Németh Gábor: *A tejszínről*

Volt egyszer Németh Gábornak egy könyve, *A huron tó* (1998), igaz, létezik most is, de olyan gyorsan és értelmetlenül cserélődnek a jelentős irodalomnak gondolt könyvek, hogy önkéntelenül múltba váltott e mondatban is a jelen idő. *A huron tó* a maga idejében egy rendkívül szuggesztív, élvezetes és látványos metanarratív megoldásokkal élő, visszafogott önreprezentációra építő szövegyűjtemény volt (maradjunk egyelőre a múltban), amelyben az elbeszélő (engé) nézelődéseit, járkálásait, aktuális és alkalmi kalandjait erős *képek*ben hozta létre. E könyv szelidségével, személyességével, *kép*koncentrátságával, izomból jövő, szövegbe írt javításaival, s mindezeken túl a mondat és a szöveg közti hierarchia balanszírozásával annak lett a bizonyítéka, hogy ez az alapvetően anyag nélküli prózaírás tud valamit. *A huron tó* maga mögé utasította az addigi, a szövegirodalom karakterisztikus, s bizonyos értelemben rögvest kanonikus értékű munkáit, visszaidézte az enigmatikus *Angyal és bábu* (1990), a maníros *A semmi könyvéből* (1992) és az önismétlő *eleven hal* (1994) legjobb fogásait. S bár a szubjektum konstruálható történetének lehetséges mindig is jelen volt Németh Gábor prózaírásában, a *Zsidó vagy?* (2004) jogfolytonosan be is váltotta e korábbi könyvek pusztán metanarratív igényét, melyben már nem szórványszerűen artikulálódik a megalkotandó szubjektum: hasadásai, variánsai a mértékadóan relativizált saját gyerekkornak történő állandó nekifeszülésben mutatkoznak meg. A *Zsidó vagy?*-ban kulminál mindaz, ami korábban gondolatjáték, kísérlet, szerkezet és váz volt, ennek megfelelően – és valószínűsíthetően – egyetlen fő műként, szublimációként.

Innen nézve nincs könnyű dolga annak, aki *A tejszínről* (2007) címet viselő, az alkalmiság örve alatt tizenhat szöveget egyesítő és egységesítő, tematikusan a legkülönbefélebb, rövidebb-hosszabb szöveget egyfajta sterilizációnak alávető könyvet próbálja elolvasni. *A tejszínről* szövegei bár megtartják az önös lét nézőpontját, de immáron egy határozottan óvatosságát veszítő, és fokozottan centralizálódó, mondhatnám, önzővé váló szerző képe jelenik meg a szövegekben. Annak a korábban szelid és megfontolt szerzőnek a *kép*variánsai (de)formálódnak itt, akinek a neve: minden szó, amit valaha leír. Németh Gábor könyvei közül *A tejszínről* műfajilag, poétikailag nem azért a legterméketlenebb, mert benne az alkalmiság folytán ugyan, de mégiscsak lapos kijelentések, argumentálatlan bosszantások és

kidolgozatlan reflexív igazságmondatok olvashatók. Sokkal inkább azért erősíti ez a könyv az általa jelentőségét veszítőként aposztrofált, s az egyébként pejoratív jelzőjű „érdekes” irodalmat, mert látványosan visszaidézi a kezdeti eldöntetlen írás-akarási és anyagnélküliség feszültségét, s mert ennek következményeképpen metanarratív eljárásai éppen a „voltba”, az egykoron jelentősnek és érdekesnek gondolt irodalmi „múltba” mutatnak. Olybá tűnik hát, mintha olvastuk már e szövegeket, a variációikat, miközben elbeszélő itt fel lett kérve, fel lett ébresztve. De ki és mire? Mert jönnek az előző könyvek visszaálmódásai; a vak *képzelet* (*Angyal és bábu*), a jó szándékú, kacsacsőrű-zárójeles kurziválás (*A huron tó*), vagy nagypapa a szigetről (*Zsidó vagy?*). Nullpontok, lehetségességek, variációk, az álmodás, mint az írás aktusa, a *képteremtéssel* történő valóságtörlés, az értelmezés és a láthatóság relativizálása, az így írnék, ha tudnék vezérelve, az egyszemélyes kultúra dicsérete – ezek lehetnének *A tejszínről* védelmi mechanizmusának és egyben gáncsának is használható hívó szavai.

Ha valaki ugyanis a *képre*, a *képzeletre*, az emlékképre és a *képfelejtésre* hagyatkozik, és nem első ízben, az töredékeiben is sűrű szövésű kalandot ígér. És *kép* ügyben még mindig van itt egy alapos világirodalmi lemaradásunk: Peter Handke mindmáig érvényes, a *képvesztés* ellenében működtetett *kép*elbeszélő művészete; lehet, hogy mégiscsak olvasni kellene őt? Igaz, az olvasói-kritikai elvárásoknak megfelelően értékelt *Zsidó vagy?* után némi lazításra okot is találhat a szerző, s miért ne éppen laza szövegek vagy éppen laza szövegeken belüli laza szövegek sorba állításával. És akkor az összefüggések elleni elbeszélői ellenszenv is valójában összefüggések keresésévé, legalábbis művi módon konstruált rendszeretetté változik. De az „érdekes” kategóriájának megszorító értelmezésében. Igen, olvasunk több Handkét!

Távlatból újraolvasni. Parti Nagy Lajos: *Se dobok, se trombiták*

Mi marad meg három évtized rendszerváltás utáni magyar irodalmából? Mi marad meg egy az idő álnoksága ellen dolgozó állhatatos életműből? Az idő, a bontás, a cezúra persze megtevesztő lehet, de a szövegek magukon hordják a lenyomatát a korszaknak, amelyben születtek. Különösen akkor, ha van olyan érzékeny, figyelő nézőpont, amely, fikcionalitás ide, realizmus oda, öntevékeny részévé teszi a körüllevőt, az időt, a véltent s a véletlent, s így újratereket, megörökíti s egyben félelmetes dimenziókban mutatja meg az elmúltat, netán a jövőt. Parti Nagy Lajos egykori tárcasorozata és első prózakötete, a *Se dobok, se trombiták* (1993) ilyen nézőponttal rendelkezik: aktualitás és örökérvény között szánkázik, s igazán nem a nyelv, a stílus, vagyis a materiális állandó az, ami az érvény irányába törekszik. Sokkal inkább az idő az, ami az egykori kétheti tárcasorokban megnyílik, az elvileg eltelt idő, mely most már legfeljebb keserű emléknymókként kéne csupán,

hogy bennünk fészkeljen, mutatja maradandóságát. Parti Nagy nem sokat vesződik aktuális eseményekkel. Hagyja a nyelvre a döntést, s ha mégis bevon bizonyos elintézendőnek vélhető dolgokat: népszavazás, ügynöklista, háború (Jugoszlávia), pártok közötti dialógusképtelenség, komoly aggodalmak, félelmek artikulálódnak, melyek a közösré vagy a közös meg nem létére, az elveszett esélyre vonatkoznak. Félelmes érzés is e szövegeket így, egyben és távlatból újra elolvasni, mert az idő, a külső és a belső egyaránt megállt, s ha volnának, lettek volt fontos dolgaink, akkor azok ott voltak, jelezve, megírva, körütekintően és nyelvfikcióilag is egyenes adásban. Ahogyan egy magát komolyan vevő citoyen közmoralitást illető kérdésekben is megnyilatkozik. Persze korántsem ez a Parti Nagy-tárcának a lényege, mert nála ennél jóval többet tud és akar: részt venni a nyelv kalandjából, és a moralizálást is annak tenni ki, hogyan is lehetne másképpen?

Nem tudom, tényleg nem tudom, hogy idézzem az első mondatot a könyvből. Azt azonban biztonsággal állíthatom, miért érdemes elolvasni folyton folyvást a *Se dobok, se trombiták*: hogy az idő könyörtelen és irracionális voltát megtapasztaljuk, hogy elmaradottságainkat, hülyeségeinket és nyomorainkat valahogy túllepve (a magunk) s Parti Nagy köztes nyelvidejére koncentrálhassunk. E távlatból is megmaradt, s marad is ez a fergeteges nyelvi humorú és gazdagságú, olykor erősen melankolikus és nemegyszer gyomorszájonverő, tényigazt és szociális érzékenységet egyaránt szimuláló könyv. A *Se dobok, se trombiták* stúdiumok, fragmentumok, monológok, dialógok, ajánlások, recenziók, idézetek, emlékek, tárgyak, bekezdések, mondatok, napok, hónapok gyűjteménye. Mintha egy izgága, de annál kreatívabb, mintha egy kísérletező, de annál tudatosabb festő vázlatkönyvét lapozgatnánk. A legapróbb mintában, motívumban, szóban is ott a körkép fölsejlésének ígérete, mely persze nem látszik, de mutatja magát. Aztán ez a pontos időkövetés, sokszor, igen, anyag nélkül, a datálás ritmikussága a szorgos figyelmet – és az elengedhetetlen stílusgyakorlatot – minden lazaság és szerteszórt pillantás ellenére keretté fogja. Az anyagot amúgy is a nyelv teremti, csinálja és hagyományozza.

1990. szeptember 4. és 1993. augusztus 23. között többek közt, a közvetlen rendszerváltó évek közt történt, hogy Parti Nagy Lajos kétheti tárcáírásra vállalkozott. S volna ez példakövetés, hiszen talán éppen akkortájt hagyja abba egy másik, ugyanolyan nyelv- és mégis más központú (és központosítású) szerző hasonló indíttatású sorozatát. Parti Nagy föl is teszi a kérdést 1991. június 17-én Esterházy Péter akkortájt könyvvé összeálló *elefántcsonttoronyainak* távlatát illetően – lásd a mindmáig érvényes és friss *Az elefántcsonttoronyból* (1991) című kötetet. Az idő pedig most is telik, de nem múlik. Mi időt elbír különben a napi hívságoknak megfelelni kész tárcá? Talán még egy kört, a Darvasi László-Szív Ernőét. Ez is jogfolytonosság, fölbukkan az 1993. augusztus 9-i, utolsó előtti Parti Nagy-tárcában. Azután majd Darvasi-Szív is fölzárkózik a *Délmagyarországban* és az *Élet és Irodalomban* 1992 és 1993 között publikált tárcanovella-sorával, a 20. század végi műfajmegújítókhoz – lásd *A vonal alatt* (1994) kötetet, szerkesztette

Parti Nagy Lajos! Aktuálisan és kitartóan ők hárman jelzik tárcagyűjteményeikkel egy korszak, egy elmúlni nem akaró váltókorszak publicisztikai (aktuális) és irodalmi (így most akkor örökebb érvényű) megragadhatóságát.

Hogy ezek az egyébként mellékések mit jelentenek az egyes szerzői életműveket illetően, jó ideje tudjuk már. Mert utólag sem mellékések, éppen hogy integrált részek, előkészületek. Parti Nagynak nincs is olyan tárcája, amely ne volna kénytelen számolni egy korábbi versfordulattal, egy későbbi monológgrészlettel, novellabetéttel. A *Se dobok, se trombiták* nem csupán tényleges vázlatkönyv, amiből a foltok, ötletek, töredékek a szerzői szakszó szerint átíródnak más szövegekbe, könyvekbe, de kísérleti terep is. A tárcasorozat és kötet mindenesetre nyit – filológiai bázisként és szerzői anyagraktárként egyaránt –, olyan későbbi sikerkönyveket ígérve, mint *A hullámzó Balaton* (1994), a *Hősöm tere* (2000), *A fagyott kutya lába* (2006), a *Fülkefor és vidéke* (2012).

A *Se dobok, se trombiták* végeredményben Parti Nagy Lajos prózaforulatát – prózához forulatát – is jelenti: meghatározó köz- és magánszereplője lett vele és folytatásaival virtuális irodalmi és bornírt mindennapi életünknek.

Egy gyerek, ha beindul. Podmaniczky Szilárd: *Idegpályáim emlékezete*

Podmaniczky Szilárd könyve, az *Idegpályáim emlékezete* (2006) gyerekkori történeteket tartalmaz. A cím egyszerre kínálja az utólagos, az elmúlt időre visszatekintő emlékező-elbeszélői attitűd személyességét és a megtörtént dolgokhoz, az emlékezetből felbukkanó gyerekkori énhez tartozás ironikus távolságtartását. A *Novellák falusi gyerekkorról* alcím sokat ígérő, mindjárt műfaji és tematikus megjelölés, mely tovább árnyalja az iróniába vont emlékezet által diktált történetmondást.

A szerző a gyerekkor tematizálásával jól bejáratott technikáit alkalmazza, egyszerre számít a némileg populáris hangvételű tárcanovellákkal közönségszerető befogadásra és a sűrűbb alkotású szövegeket kedvelő közönségre. Történeteket hallunk a könyv első részében. Hallunk, mert az elbeszélői hang ezt imaginálja: mintha közelebből meg nem nevezett publikum ülné körül a mesélőt, az anekdotázót, az emlékezőt. Aki éppen úgy nem nyer határozott alakot, mint elbeszélésének tárgya, az én egykori énje vagy az elbeszélő énjének elbeszélő énjé. Ez az egyes szám első személyű, névtelen egykori (igaz, egyszer azért kimondja a nevet, mikor a Podmaniczky-karajért biciklizik a hentesüzletbe), alakot nem öltő (legfeljebb viszonyító kiterjedést), szóviccekben és nyelvi logikában örömködő valaki egyre ontja az abszurdabbnál abszurdabb kalandokat. Van itt tehén előli menekülés, papírsárkány ragasztása, éjszakai rabló fogása, görögdinnye szedése, iskolai kimittud, nyári táborozás, Mikulás és Jézuska, családi mulatozás és fényképezkedés. A csupán elbeszélői hangját ismétlő tárcanovellák

nem is kívánnak azzal a lehetőséggel élni, hogy konkrét képet fessenek gyerekségről, gyerekkorról, gyerekképről. Elmarad a gyerektörténetekben megszokott fejlődési ív, az elbeszélő és az elbeszélte én közötti viszony legalább olyan laza, mint az egyes szövegek közötti, mi több, az egyes szövegeken belüli kohézió. Az emlékezet pedig gyakran éppen a felejtésben mutatkozik meg. Legfeljebb a benyomások, fantáziálások, álmok, képzelgések – saját mesék – előterében a világ fokozottan passzív, önnön ismeretelméleti tákolmányaira hagyatkozó szemlélődő kontúrvonalait pillanthatjuk meg. Vég nélküli szövegelés ez, mert az egyes események variálhatók, kiegészíthetők. Ebben az értelemben az olvasónak is szabad préda a könyv, kezdheti bárhol, mindig ugyanoda ér: egy már a címben előkészített nyelvi poénhoz, egy poén adta szentenciához.

A szemlélődés a könyv második részének a tárgya. Ha az elsőben egy-egy eseménysor állt az egyes novellák és így az egész ciklus középpontjában, akkor a második rész utolsó szövegalmaza mintegy regisztrációját, definíciógyűjteményét, leírását adja ugyanannak a falusi, gyerekkori világnak. De ebben a részben megszűnik a cselekményesség, a történetmondó átadja helyét egy feljegyzőnek, aki a tárgyiasság felé fordul, s érdeklődése középpontjába épületek (mozi, kultúrház, cuki), dolgok és jelenségek (autó, hó) kerülnek. Ha az első részben a novella poentírozott működésében lelhattük örömmünket, akkor itt az apró részletekben elveszõ, ironikus-szarkasztikus számbavételben kell türelmesen fogódnót találnunk. Variálható, kiegészíthetõ ez a rész is, szintén nem ismer kezdetet és véget. Igényel viszont egy más lelkületű olvasót. A második rész a fragmentum, a szentencia, az embléma rövidműfajait megidézve veszi számba a világot. Ami e tört látásmódban rendkívül izgalmas: a nézőpont szétosztásával végtelenné tágul a gyerekkor, melynek elevenné tételében megszűnnek a szokott határvonalak tárgy és szubjektum között, eltörlődnek a korküszöbök, az elbeszélő énei egy pillanat, egy képrögzítés erejéig egybeolvadnak, az emlékezet és a felejtés együttműködése pedig különösen szorongató játékeret képez.

Podmaniczky gyerekében Regős Bendegúz inkarnációja őseredettelen és hőstelen állapotában tovább él. Van azonban egy témája, ami olykor minden harsányságon, erőltetett viccelődésen túl is igen erősen hat. Ez a gyerek ugyanis, ha beindul, mindig magára marad. És ez a szorongató magány lesz az az irányadó tapasztalat, amelyből könnyedén infantilis és nárcisztikus mondhatnakság születhet.

„Mindenkinek lennie kell valakinek.” Rakovszky Zsuzsa: *VS*

És ha ez így van, akkor jelölnie is kell valakit a *VS* (2011) regénycímnek és monogramnak. Jelöli többek között Vay Sándort, aki bár 1859-ben lányként születik, és a Sarolta nevet kapja a keresztségben, határozottan ragaszkodik a maga által választott nemi identitáshoz, vagyis férfiúi mivoltához.

In medias res, éppen e lelepleződés pillanatait élheti meg az olvasó Rakovszky Zsuzsa regényében: Vay Sándor klagenfurti vizsgálati fogságban van, s fokozatosan kiderül, nem csupán vissza nem fizetett adóssága miatt. A nonkonform nemi szerep visszaélésgyanús vádjának következtében házasságszédelgéssel, okirat-hamisítással vádolják. Pedig ha igaz a fentebb idézett mondat, melyet éppen VS álmodik, VS valaki, mégpedig olyasvalaki, aki nem fér meg kora hagyományos társadalmi elvárásainak kerete között, sőt kivételes tehetséggel ragaszkodik önmaga konstruálta én-tudatához, extrovertált vágyképeihez, a valóság határait föltépő létlényegéhez. VS külsőségeiben, ruházata és viselkedése szerint is férfi, vagyis Sándor, biológiailag ugyanakkor Sarolta, mint ahogyan ezt a fizikai vizsgálat is tényszerűvé teszi. De fény derül az eredettörténetre és a szocializációs folyamatra is. Az apa eleve fiúként nevelte, illetve neveltette a lányát. Ikertestvére kora gyermekkori torokgyíkban meghalt, Sarolta, vagyis a regény biológiai figurája ezzel elveszítette fiútestvérét, s vele azt a bizonyos másik én-t, amely biztosította az egységet, a biztonságot, az otthont. Genetikusan a családon belüli elmebetegségek, mint a holdkóros anya vagy a szellemidéző nénike is előkerül. Nem csoda, hogy dr. Birnbacher, a vizsgáló rendőrorvos felmenti VS-t tettei felelőssége alól.

Van itt tehát egyrészt egy nagyon modern identitás-vonal, amely sok szálon mutatja meg az én, a tudat, a kulturális és társadalmi, valamint a nemi szerep közötti ellentmondásokat. VS életútja, legalábbis az a szakasz, ami Rakovszky regényének a közelebbi tárgya, ebben az ellentmondásban gyökeredzik. Másrészt fölmerül a kérdés, mennyiben jár elől VS a kulturális és biológiai nem szétválaszthatóságát illetően. A modern hagyomány követése nagyon erős nyomokat hagy a regényben, s a regény nem is emeli piedesztálra transzszexuális akcióhősként VS-t, aki minden esetben Isten szándékai szerint, a lélekre és az érzelmekre hatóan mutat saját, individuális létére, legitim vágyaira. A regény nem kevés iróniával tükrözteti ezt az önértelmezői beállítódást. Különösen izgalmasak a regényben a gyermeki, mesei (visszamaradott) tudat motivikusan ismétlődő, önreflexív ábrázolásai, a színházi mesterkedések, az álomleírások. VS gondolkodásmódja, életesszenciája határsértő. Kivagyisága ott jár csúcsra, amikor egy virtuális vita során egy vízköpőt nagyanyjaként, egy oroszlánfős szobrot pedig a rendőrorvosként imaginálva mondja föl a maga igazát.

VS valaki. És ha nem is éppen az ő nézetei, de e nézetek – idővel, regényen innen és túl – elterjedtek, sőt aktuális politikai feszültségmezőre kerültek. Egyszerre könnyű és nehéz dolga lenne VS-nek, mindenesetre a kettős jelentésű monogram megmaradna mára is. Rakovszky meghagyja eldöntetlenségében a monogramot, és számos figurán keresztül ellenpontozza a főszereplő konokságát. Sőt, az ál-szerzői arcél megrajzolásánál megfelelő szituációs komikummal él, ezzel nyitott műként hagyja ránk VS történetét. A regény trükkje éppen az, hogy kezdettől fogva tudjuk, ki beszél és miről, és arra vagyunk kíváncsiak, hogyan formázza meg

és nyelviesíti Vay Sarolta Vay Sándort adott történeti kontextusban, miközben persze fiktív, regényes élettörténetben.

Maga a regény ennél finomabb áttételeket tartalmaz: naplót, feljegyzéseket, életvallomást, hivatalos és magánleveleket, sőt költői alkotásokat – igaz, csupán a fikció szerint első kézből, mert csak a narratív maszk jelzi az egyes szám első személyt. Az írás aktusának itt igen nagy tétje van. VS-nek ugyanis írott bizonyítékot kell szolgáltatnia ahhoz, hogy elismerjék kulturálisan választott nemi szerepét, bornírtan szólva: elmebetegségét. VS az *Életem története*, a regény felét kitevő önvallomásában meg is mutatja kreatív írásgyakorlatát. Részben ebből a fiktív életrajzból, részben pedig a köré kerített, két hónap börtönben és közvetlenül az után szabadon töltött idő följegyzéseiből, valamint az ellensúlyt is jelentő orvosi feljegyzésekből olvashatjuk ki VS életrajzának mégiscsak férfiasnak mondható verzióját. VS nyelvi önreprezentációja igen jól működik. De közben nem szabad elfelednünk, mindez Rakovszky Zsuzsa műve, ő mozgatja elementáris nyelvi és stílári erővel VS tollát.

Hajnaltól hajnalig. Sándor Iván: *Az éjszaka mélyén* – 1914

Az éjszaka mélyén – 1914 (2012) az első olyan mű Sándor Iván regényei között, amely témáját, problémakörét az első világháború időszakából veszi. A régmúlt felidézésének különös jelentőségét azonban nem csupán a jelenkori magyar irodalomban e kevéssé artikulált történeti horizont biztosítja, hanem az az elbeszélői eljárás is, amely több nézőpontból, több nyelvi regiszterben követi a valós és regénybeli fiktív eseményeket. A regénycselekmény történeti egyszerűsége relativizált kontextusban és általános szinten a háború mibenlétét példázza. Őt, egymással szövevényes kapcsolódásokat tartalmazó rész alkotja a régmúltat ábrázoló (belső) regényt, amely természetéből fakadóan kulminálódik a ma játszódó, felvezető (külső) regényrészben. A háború mint téma, a háború mint irodalmi-művészi és tudományos projekt az indítóok, az alkalom arra, hogy a regény felvezetőjében szereplő regényíró a régmúltból más médiumok által megidézhetővé tegyen egy az éjszaka mélyében megbúvó életet. Egy magyar huszárát, aki tudtán kívül köt és tart össze egymástól távoli, idegen sorstörténeteket.

A regény első hajnalán a Tiszában holttest sodródik, amit csak Kiss Ádám, a regény múltbeli főszereplője lát, vizionál. A holttestek később szó szerint megindulnak Európa térképének összes folyóján. A regény utolsó hajnalán egy figyelmeztető lövés dördül el. Kiss Ádám – a szimbolikus névadásban ő az everyone, jedermann, bárki, akárki – talán már a maga végzetét látta az egykori holttestben.

Kiss Ádám, szegedi diák épphogy leérettségizett, s jutalmát, egy franciaországi hónapot kezdene élvezni, amikor kitör a Nagy Háború. Már odakint van, be is sorozzák a francia hadseregbe, hogy elkerülje a hirtelen ellenséggé lett idegenekkel

szembeni atrocitásokat. A francia–német frontvonalon csodával határos módon eredetihelyszínének csapatai közé vegyül, hogy innen aztán Lemberg, utána pedig majd az olasz frontvonal következze. Hosszú kálvária után kerül haza – de nem a békébe, hanem az újabb békétlenségbe. Kiss Ádám számtalan kalandot él meg hányattatásai során, ami mind újabb bőrlehántás egzisztenciájáról, emberi mivoltáról. A túlélésért, az életben maradásért folyó létharc nem hagyhat érzelmi, lelki nyomokat benne, mert sodródása nem ismer kapaszkodókat, csak pillanatnyi helyzeteket, futó barátságokat, testi fellángolásokat. Hogy mégis következményei, sőt egy egész századot átívelő következményei lesznek e pillanatnyi és véletlenszerű kapcsolatoknak, nem sejtheti. A háborús eseményeket felülíró és azokat keretező metaelbeszélés tartalmazza napjaink nézőpontjából azt a bonyolult összefüggérendszer, ami valójában a frontvonalak egyszerű mozgásának következménye.

Sok évtizeddel később, egy a háborúról szóló mai németországi kiállításon egy-egy fényképről néz a régmúltból a jelen szemébe Kiss Ádám, a különböző frontvonalak egykori francia és magyar huszára. Az egymásra íródás, az egymásra hatás, az állandó összekapcsolódás jellegzetes metaforája alakul itt intermedialis regénymesévé. Mintegy általános tanúságként Kafka, Proust, Rilke modernitás-gondolatai a regényben szinte rejtjelezve olvadnak ki a háború okozta fagyos időtlenségből. A különböző helyszínek eltérő származású és más-más társadalmi rangot betöltő figurái egy érthetetlen és értelmezhetetlen mechanizmus alkotó- és működtetőrészeként tűnnek fel, közös platformot alkotva, amely leginkább a reflektálatlansággal jellemezhető. Eszerint mindenki (everyone, jedermann, bárki, akárki) vakon végzi a kötelességét, álljon bár a frontok ezen vagy azon az oldalán. A regény, mint történelmi regény ennél fogva nem ítél és ítélkezik, nem osztja ki az áldozat és a tettes, a felettes és az alattvaló szerepeit, hanem egyazon pokoli bugyorban, a háború embertelen hatáselvében összegzi mind az események pillanatnyi, mind későbbi konzekvenciáit.

Az események gyorsan peregnek a cselekményben, a helyszínek szinte ritmikusán váltakoznak, a szereplők hol feltűnnek, hol eltűnnek; a regény egésze filmszerű mozgásban van. Sűrítő vágástechnika osztja a regény szövegét rövid részekre és a részeket további rövid fejezetekre; a körmondatok és a szikár, rövid mondatok pedig különös váltakozásban vannak egymással. Az az illúzió keletkezik e beszédmód által, hogy a nyugati, a keleti vagy a déli fronton – függetlenül az idő lineárisától vagy akár a frontvonalak térbeli mozgásától – párhuzamos történetek játszódnak, a cselekvő ágensok pedig nem rendelkeznek sorsuk változtathatósága felett.

„Körülíróan lassú közelítés.” Závada Pál: *Kulákprés*

Ki gondolta volna, hogy szépíróként a *Mielőtt elsötétül* (1996) című kispróza-kötetével bemutatkozó Závada Pál egy évvel később a mai magyar regényirodalom egyik legsikeresebb fejezetét fogja majd megjelentetni? A *Jadviga párnája* (1997) méltán tett szert kritikus körökben elismertségre, ugyanakkor nem hiányzott a széles körű olvasói népszerűség sem, mert a könyv poétikailag a legkülönbözőbb olvasási stratégiáknak tudott megfelelni. Egyszerre modern a történet és poszt-modern a szerkezet, 20. századi a panoráma és helyi, lokális a sorstörténet, szerkezetében pedig három nyelvre komponált, három figurát beszéltető napló a fiktív műfaj, mely a különböző én-elbeszélői nézőpontokat összeszálazva nyújt relativizált szociográfiai-szépirodalmi alkotást. Závada szűkebb kutatási témájából, a szlovák kisebbség magyarországi létmódjának vizsgálatából merítette a témát, és a vállalkozás őseredete is adva volt, melynek különös jelentőségét éppen az adja, hogy a szerző nyelvi affinitása kerül e gondolatjáték fókuszába. Hogy ez a hozott anyag tartós, bizonyítja a *Milota* (2002) is, ez a két hangra, egy fiatal nő és egy öregember virtuális galambkörözésére komponált regény. A *Milota* bizonyította, hogy Závada mestere a mesélésnek, a főszereplő dumájából igen gazdag gazdaság-, kultúra- és politikatörténeti magánórákat kaphattunk mézkesztésről, máktermesztésről, vidéktörténetről, téészesítésekről. Ha a *Jadviga párnája* néphagyományait a szlovák–magyar kultúrkörből vette, akkor a *Milota* e sajátos belüli idegen fenomént ironikus fénytörésben mutatta meg. A *fényképész utókorával* (2004) pedig trilógiává tágult a már többszörösen (fel)ismert regényvilág, sőt, ez a megint csak több regénysíkot egybeíró, komponáló, szerkezetében elődeit meghaladó, de azokat meg nem tagadó, sőt szintetizáló mű tett egy további lépést is. Árulások és szövetségek, ideológiai és hatalmi szólamok, a skizofrenitás nemzeti történetalakzatának több nézőpontú ábrázolása, kulák, zsidó és magyar fogalomköreinek egymásba tükrözése – ezek adták a regényalapokat, miközben a mű maga a legerőteljesebben reflektálta a szociográfia és a népi ihletésű urbánus lelkiület műfajttörténetének látszatlétét.

Závada őstörténete a most már több kiadást és változatot is megélt *Kulákprés*ből (1986) olvasható ki. Harmadik, átdolgozott, fotókkal és egy új szólammal kiegészített kiadása (2006) már első regényeinek könyvészeti formáját követi. A *Kulákprés* minden bizonnyal a relativizált szociográfiai munkák egyik emblematisztikus darabja. Olyan könyv, amely elő- s jelen esetben utószövegként felveti a szerző gondolatjátékainak, nyelvi karakterisztikumainak valóságalapjait. Szociográfiként egy parasztgazdaság hanyatlástörténetét dokumentálja korabeli nagypolitikai kontextusban és helytörténeti viszonylatban, családi dokumentumok forrásközlésével. A *Kulákprés* újdonsága abban keresendő, hogy az „elbeszélő” nemegyszer jelzi a tudományos nézőpont szükségszerűen fikcionális jellegét, legalábbis annak egy rétegét. A harmadik kiadásban új képsorok találhatók a Kancsó

János doktor vezette Tótkomlói Digitális Archívumnak köszönhetően, amikhez egy „2006-os szólam” is tartozik. Ez utóbbi számos történeti-ideológiai tapasztalat után fel is erősíti ezt a korábban is jelzett, hibrid nézőpontot. A nagy változás a főszereplők nevében érhető tetten. Az első kiadás figurális „játékának”, a szlovákul földművest jelentő Rolnik névnek az volt az ereje, hogy egy egyéni sors történet e szimbolikus névadással általános érvényűvé vált. A Rolnik család a kulák mint olyan sorstalanságát, egy vidéki létforma megalázó ellehetetlenülését példázta. Ez az általános történet ugyanakkor egy vidék, egy táj történetévé változott. Azzal, hogy ez a kiadás visszahelyezi eredeti státuszába a Závada nevet, a *Kulákpréből* család- és falutörténet lesz: Závada Pálé és Tótkomlósé. Ha az olvasó a regények után veszi kézbe a *Kulákprést*, megbizonyosodhat arról, hogy az alaptörténet szerzőnktől megszokott örök körforgása itt is érvényesül. Ahonnan egykor egy szerző szociográfusként elindult, s közben regényíróvá vált, most e ritka kivételes pillanat alkalmával a regényíró visszaváltozik szociográfussá, oda tér vissza, hogy „visszaemlékezői” és „szakértői” segítségével mondja tovább, járja körül, egészítse ki – „körülíróan lassú közelítéssel” – a fotók tárgyasításán keresztül a hely szellem történetét.

Bibliográfia

- BERNÁTH Árpád (1988), *Mi három. Bevezetés a petrisztikába*, in *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986–88*. A tanulmányokat összegyűjtötte BALASSA Péter (= JAK füzetek 41), Budapest, Magvető Könyvkiadó, 137–156.
- BEREMÉNYI Géza (1994), *A feltűrt gallér. Válogatott novellák*, Budapest, Seneca.
- BODOR Ádám (2011), *Verhovina madarai. Változatok végnapokra*, Budapest, Magvető.
- DARVASI László (2006), *A titokzatos világválogatott. A labdarúgás története*, Budapest, Magvető.
- KRASZNAHORKAI László (2009), *Az utolsó farkas*, Budapest, Magvető.
- NÉMETH Gábor (2007), *A tejszínről. Prózák*, Pozsony, Kalligram.
- PARTI NAGY Lajos (2008), *Se dobok, se trombiták. Magyar Napló, '90–'93*. Második kiadás, Budapest, Magvető. Első kiadás: Pécs, Jelenkor, 1993.
- PODMANICZKY Szilárd (2006), *Idegpályáim emlékezete. Novellák falusi gyerekekről*, Szeged, Podmaniczky Művészeti Alapítvány.
- RAKOVSKY Zsuzsa (2011), *VS*, Budapest, Magvető.
- SÁNDOR Iván (2012), *Az éjszaka mélyén – 1914*, Pozsony, Kalligram.
- ZÁVADA Pál (2006), *Kulákpré. Család- és falutörténeti szociográfia. Tótkomlós 1945–1956*. Harmadik, átdolgozott kiadás, Budapest, Magvető. Első kiadás: Budapest, Művelődéskutató Intézet, 1986.

Számunk szerzői

BOMBITZ Attila (1971) a Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézetének és az Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének vezetője, a német nyelvű irodalmak és kultúrák doktori iskola programvezetője. Kutatási területei: modern osztrák és magyar irodalom. Legutóbbi könyvei: BOMBITZ Attila – Katharina PEKTOR (Hg.): „*Das Wort sei gewagt*”. *Ein Symposium zum Werk von Peter Handke* (Wien, Praesens Verlag, 2019) és Kovács Lajos művei I–III. (forráskiadás, JATEPress, Szeged, 2020).

e-mail: bombitz@lit.u-szeged.hu

CsÜRI Károly (1946) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra tanszékének professor emeritusa. Kutatási területei: interpretációelmélet, a századforduló, az expresszionizmus és az 1945 utáni német nyelvű irodalom. Legutóbbi publikációi: *Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten* (Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2016), *Poetische Konstruktionen. Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne* (Wien, Praesens Verlag, 2016) és társszerkesztője a *Filológiai Közöny* 2019/3-as osztrák századfordulós számának.

e-mail: k.csuri@lit.u-szeged.hu

HORVÁTH Géza (1956) a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Karának dékánja, a Német és Holland Nyelvű Kultúrák Intézetének vezetője. Kutatási területei: a 19. század és a századforduló német nyelvű irodalma, Hermann Hesse és Thomas Mann munkássága, a műfordítás elmélete és gyakorlata. Legutóbbi publikációi: HORVÁTH, Géza (Hg.) *Luther und die Reformation im Spiegel der deutschsprachigen Literaturen im 18., 19. und 20. Jahrhundert* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019) és Friedrich Nietzsche: *Hajnalpír. Gondolatok a morális előítéletekről* (fordítás, Budapest, Helikon, 2021).

e-mail: horvath.geza56@gmail.com

HORVÁTH Márta (1969) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: irodalomelmélet, kognitív narratológia, a századforduló és a két világháború közötti német nyelvű irodalom. Legutóbbi publikációi: (szerk., SZABÓ Erzsébettel közösen) *Hogyan olvasunk krimi. Új perspektívák a detektívtörténet kutatásában* (Budapest, Ráció, 2019), *A történetmondás eredete. Irodalom, evolúció, kogníció* (Budapest, Typotex, 2020).

e-mail: horvathmarta8@gmail.com

KULCSÁR SZABÓ Ernő (1950) a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, az Eötvös Loránd Tudományegyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének professor emeritusa. Kutatási területei: irodalmi hermeneutika, irodalomelmélet, kultúratudomány, 20. századi magyar irodalom. Legutóbbi publikációi: Ernő KULCSÁR SZABÓ (Hg.): *Geschichte der ungarischen Literatur. Eine historisch-poetologische Darstellung* (Berlin–Boston, Walter de Gruyter, 2013), *Das Musikalische und das Sprachliche: Die Hermeneutik des Dirigenten Furtwängler zwischen Wagner und Nietzsche*, in Danijela LUGARIC – Milka CAR – Gábor Tamás MOLNÁR (Hg.): *Myth and Its Discontents. Mythos und Ernüchterung: Memory and Trauma in Central and Eastern European Literature. Zu Trauma und (fraglicher) Erinnerung in Literaturen des zentralen und östlichen Europa* (Wien, Praesens Verlag, 2017, 25–39) és *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján* (Budapest, Akadémiai 2018).
e-mail: ksze@t-online.hu

MASÁT András (1947) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszéke professzor emeritusa, a skandinavisztikai doktori iskola programvezetője. Fő kutatási területe a 19. és 20. századi skandináv irodalom, a norvég próza fejlődési állomásai, a nemzetépítés irodalma. Legutóbbi publikációi: *Irodalmi szövegek és politikai szerepek. A Hamsun-jelenség* (szerk., Gondolat Kiadó, Budapest, 2011), társszerkesztője a *Filológiai Közöny* 2019/4-es skandináv (svéd és dán) számának és szerkesztője a *Filológiai Közöny* norvég számának (megjelenés alatt).
e-mail: masat.andras@gmail.com

MIHÁLY Csilla (1966) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a német expresszionizmus irodalma, Franz Kafka életműve, interpretációelmélet és -módszertan. Legutóbbi publikációi: *Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater* (Wien, Praesens Verlag, 2015) és Detlef HABERLAND – Csilla MIHÁLY – Magdolna OROSZ (Hg.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg* (Wien, Praesens Verlag, 2019).
e-mail: mihalycs@lit.u-szeged.hu

OROSZ Magdolna (1951) az Eötvös Loránd Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének egyetemi tanára. Kutatási területei: irodalomszemiotika, narratológia, intertextualitás és intermedialitás, a német romantika esztétikája és irodalma, a századforduló osztrák és magyar nyelvű irodalma. Legutóbbi publikációi: *Erzählen – Identität – Erinnerung. Studien zur deutschsprachigen und ungarischen Literatur 1890–1935* (Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2016), *Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2019) és Detlef HABERLAND – Csilla MIHÁLY

– Magdolna OROSZ (Hg.): *Literarische Bilder vom Ersten Weltkrieg. Exemplarische Analysen* (Wien, Praesens Verlag, 2019).

e-mail: magdolna.orosz@gmail.com

RITZ Szilvia (1971) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének docense. Kutatási területei: a századfordulós és kortárs osztrák irodalom, az identitáskutatás, az autobiográfia-kutatás. Legutóbbi publikációi: *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur* (Wien, Praesens Verlag, 2017) és Roland INNERHOFER – Szilvia RITZ (Hg.): *„Sehnsucht nach dem Leben”. Tradition und Innovation im Werk Hugo von Hofmannsthal* (Wien, Praesens Verlag, 2021).

e-mail: szilvia.ritz@gmail.com

SZABÓ Erzsébet (1970) a Szegedi Tudományegyetem Német Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a 19. század második felének német nyelvű irodalma, irodalomelmélet, narratológia. Legutóbbi publikációi: (szerk. HORVÁTH Mártával közösen): *Hogyan olvasunk krimi? Új perspektívák a detektív-történet kutatásában* (Budapest, Ráció 2019) és A narratív szöveg előtér-háttér struktúrája az olvasás és az interpretáció során (Örkény István: „Ki mit tud”), in *Tiszatáj* 2020:11, 57–66.

e-mail: saboe@lit.u-szeged.hu

SZABÓ Judit (1976) a Szegedi Tudományegyetem Német Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa. Kutatási területei: a modernség német nyelvű irodalma, kognitív irodalomtudomány, transzmediális elbeszélések, digitális bölcsészet. Legutóbbi publikációja: *Überraschung, moralische Inkonsistenz und kognitive Anstrengung: Albert Drachs „Gottes Tod ein Unfall” in Sylvia, PAULISCHIN-HOVDAR (Hg.): Leichte und schwere Literatur* (Wien, Praesens Verlag, 2019).

e-mail: juditszabojudit@gmail.com

SZENDI Zoltán (1950) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének professor emeritusa. Kutatási területei: a Monarchia korának irodalma, Rilke életműve, az 1945 utáni német nyelvű irodalom, a magyarországi németek 1945 utáni irodalma. Legutóbbi publikációi: Rainer HILLENBRAND – Zoltán SZENDI (Hg.): *Geistesfreiheit. Deutsche Literatur zwischen Autonomie und Fremdbestimmung* (Wien, Praesens Verlag, 2020) és Europa an Scheidewegen. Fragen der kulturellen Identität – literarische Fallbeispiele, in Mira Miladinović ZALAZNIK – Dean KOMEL (Hg.): *Europa at the Crossroads of Contemporary World* (Ljubljana, Inštitut Nove revije, 2020).

e-mail: zoltan.szendi@gmail.com

THOMKA Beáta (1949) a Pécsi Tudományegyetem professor emeritusa. Kutatási területei: 20. századi irodalom, prózaelmélet, narratológia. Legutóbbi publikációi: *Regénytápasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelváltás* (Kijarat Kiadó, Budapest, 2018), *Megtartó és nyomasztó örökségek térközében*, in LAJOS Katalin – TAPODI Zsuzsa (szerk.): *Köztes terek* (Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2019: 15–25) és Knausgård művészi és intellektuális projektje, *Műút*, 2020076: 76–81.
e-mail: thomka.beata@pte.hu